MANUALI HOEPLI

A. MELANI

ARTE DECORATIVA ANTICA E MODERNA

II.ª EDIZIONE RIFATTA
CON UN CAPITOLO SUL
« DOLCE STIL NOVO »

175 TAV = 83 = INC

EDITORE - U. HOEPLI - MILANO

Opere del prof. ALFREDO MELANI

nei "MANUALI HOEPLI,,

Manuale di Architettura italiana antica e moderna. 4ª edizione rifatta; un volume di pag. XXXVIII-460, con 131 incisioni nel testo e 70 tavole L. **7,50**

Manuale di Scultura Italiana antica e moderna. 2ª edizione rifatta; un volume di pag. XXXVII-248 con 24 incisioni nel testo e 100 tavole . . . L. **5,—**

Manuale di Pittura Italiana antica e moderna. 2ª edizione rifatta, di pag. XXIX-429 con 23 incisioni e 137 tavole . . . . L. **7,50**

Manuale d'Arte Decorativa antica e moderna. 2ª edizione di pag. XXV-551 completamente rifatta con 175 tavole e 83 incisioni . . . L. **12,—**

Manuale dell'Ornatista. Raccolta di iniziali miniate e incise, inquadrature di pagine, di fregi e finalini, esistenti in opere antiche di biblioteche, musei e collezioni private: 24 tavole in colori per miniatori, calligrafi, pittori d'insegne, ricamatori, incisori, disegnatori di caratteri, ecc. 1ª serie . . . . L. **4,50**

Dirigere Commissioni e Vaglia all'Editore U. HOEPLI - Milano

Altre opere del prof. ALFREDO MELANI

L'Ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche. Raccolte di 40 tavole dorate, inargentate e in colori, contenenti più di 200 motivi ornamentali, scelti fra i più belli delle arti e delle industrie artistiche antiche, medioevali e moderne, per uso delle scuole e degli artisti, con note illustrative, in-4 oblungo, di pag. 49 di testo, legato elegantemente . . . . L. 25. —

Modelli d'Arte decorativa Italiana raccolti fra i disegni di maestri antichi della R. Galleria degli Uffizi, 50 tavole in fotogr. in-4 e VIII-16 pagine di testo, in elegante busta . . . L. 25.—

Arte Italiana. raccolta di 120 tavole di modelli architettonici, figurativi e ornamentali di diverso stile, che si debbono ad artisti eminenti, in-4, in elegante busta . L. 25. —

Nell'Arte e nella Vita, persone, luoghi e cose presenti, 1904, di pag. VIII-459. . L. 5. —

L'Arte in famiglia. Guida artistica per l'arredamento di una Casa. Terza edizione illustrata da 52 incisioni intercalate e da 10 tavole. 1904, in-4 piccolo, di pagine XVI-133, elegantemente legato . . . . L. 5.50

Svaghi artistici femminili (ricami, pizzi, gioielli, ventagli, specchi e vetri di Murano). Seconda edizione. 1892, in-8 gr., di pag. VIII-348, su carta a mano, con 16 tavole e 81 figure intercalate nel testo, legato elegantemente . . . . L. 18. —

Modelli di lavori artistici femminili. 12 tavole colorate di ricami antichi e moderni e 16 pagine di testo.

Serie prima. 1892, in-4 oblungo in elegante busta . L. 4.50

Serie seconda (tavole XIII-XXIV), 12 tavole colorate di ricami antichi e moderni con 12 pagine di testo. 1894. in-4 oblungo in elegante busta . . . . L. 4.50

Serie terza ed ultima (tavole XXV-XXXVI), 12 tavole colorate di ricami antichi e moderni con 10 pagine di testo. 1895, in-4 oblungo in elegante busta . . . . L. 4.50

Ebanisteria artistica. Nuova collezione, 100 tavole con 200 e più disegni di mobili di vari stili. 1905, in-4. di pag. 6 di introd. e indice con busta in tela L. 20. —

Dirigere Commissioni e Vaglia all'Editore U. HOEPLI - Milano

Alfredo Melani – Manuale d'Arte Decorativa antica e moderna

II Edizione

rinnovata nel testo con molte incisioni nuove
(83 intercalate e 175 tavole)

Ulrico Hoepli
Editore Libraio della Real Casa
Milano

A chi plaude alla Bellezza nella sua attuale rinnovata unità, a chi inneggia all'Arte che perpetuamente si evolve, a chi esulta all'attuale Risveglio Estetico che vuole la Bellezza consolatrice della Casa e della Via, vada il mio pensiero e vadano queste pagine che studiano Bellezze antiche a ravvivare Coscienze Moderne.

Ecco la seconda edizione di questo Manuale che mi fu chiesta, cortesemente, tanto tempo fa (si tratta di anni!) e solo in quest'ultimi mesi trovai il tempo a curarla.

A. M.

INDICE

PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.

INDICE DELLE INCISIONI

INDICE DELLE TAVOLE

INTRODUZIONE

ALLA PRIMA EDIZIONE [1]

Ogni età ha la sua arte la quale corrisponde a certe esigenze sociali assolute che si possono disciplinare, cambiare no. Considerando queste esigenze si capisce che l'avvenire dell'arte moderna sta nella de-
:orazione o, come potrebbesi dire, nell'industria. L'arte
lecorativa vive oggi, trionferà domani. Il secolo è
ıtilitario e nelle creazioni del bello vuol trovare l'utile.
)ggigiorno si ama l'arte, ma il nostro amore è pla-
onico, l'architettura è abbandonata a sè stessa; la
ittura è viva, promettente, ma infeconda di pensiero;
a scultura non vive che a condizione di non essere
nonumentale. — Cosa resta? l'arte intima: l'arte che
i volge a dare aspetto dilettoso agli oggetti dell'uso;

(1) Ripubblico, tal quale, la presente Introduzione che appartiene
l Manuale del 1888, di cui accetto la sostanza e potrei abbandonare
trasformare qualche particolare, sia attenuando sia rafforzando le
spressioni verbali. Ivi si trova chiaramente delineata la questione sui
opisti dell'arte antica e la mia avversione ai pirati dell'arte, la
uale ormai toccò il massimo punto.

l'arte che ben coltivata, oltre a ornare e arricchire il paese, può contentare persone di gusto ed economisti.

Il pubblico è assolutamente e benevolmente inclinato a quest'arte. La casa è il simbolo della civiltà moderna, come della antica il tempio, il foro, l'anfiteatro; onde pensare a sè, alla propria casa, è un desiderio, un bisogno universalmente sentito. Se i Greci, meno egoisti di noi, aveano portici, templi, statue d'ogni maniera, noi abbiamo mobili, stoffe, vasi giapponesi per noi e non per il pubblico.

Dai tempi ora rievocati quanto cammino! Le macchine hanno ucciso l'arte, dicono. La collana d'oro, il fermaglio che prima escivano dalle mani del Cellini, ora escono dalle officine di Parigi, di Londra, di Milano più forti e a più buon mercato. Quello che prima fabbricava l'uomo ora esce dalla macchina, la quale moltiplica all'infinito gli oggetti d'uso. E il pubblico si è viziato in questa produzione che trovasi in aperto contrasto con le leggi del bello: così invece di un dipinto sceglie un'oleografia; e se vuole un ritratto si reca dal fotografo che glielo fa in un batter d'occhio a poca spesa. Da ciò il desiderio o il bisogno di avere la casa ornata di oleografie e di fotografie, e di possedere la collana e il fermaglio.

Osservai che le esigenze del pubblico se non si possono mutare si possono dirigere, disciplinare: ed oggi gli Stati d'Europa intendono, appunto, a disciplinare il gusto del pubblico viziato dalle produzioni che hanno molta apparenza e poca sostanza.

Questo desiderio di disciplinare il gusto del pubblico nell'arte decorativa o applicata all'industria, ricevette novo e potente impulso dall'Inghilterra.

Nel 1851 ebbe luogo a Londra la prima Esposizione Universale: l'Inghilterra vi apparve la prima nazione industriale del mondo, ma quella che meno sapeva associare l'arte all'industria; in questo primeggiava la Francia che metteva sul mercato oggetti meno stabili dell'Inghilterra, fabbricati con materie di minor costo, che vendeva tuttavia a prezzi più alti. Chiusa l'Esposizione, l'Inghilterra studiata la ragione di questo fatto che si prospettava sinistramente su la vita economica del Paese, trovò questa ragione nella incompleta organizzazione delle scuole di disegno, alle quali bisognava sollecitamente provvedere.

E nel mentre in Francia le scuole industriali o d'arte applicata continuavano a recare benefici inenarrabili allo Stato, l'Inghilterra con slancio meraviglioso fondava il Museo detto di Kensington diventato, in pochi anni, la prima raccolta del mondo d'oggetti d'arte. Col Museo istituiva una scuola normale, destinata a formare gli insegnanti per le scuole di provincia, i quali, nudriti di studi grafici e di coltura sufficiente, sono utili alla nostra causa [1]; ed i risultati di

[1] Gl'insegnanti! sono la chiave di vòlta nell'edificio dell'insegnamento; ma purtroppo son pochi quelli che posseggono l'intuito e l'amore necessario alla loro opera educativa. E le nostre scuole, fatta qualche eccezione, sono in mano ai disegnatori o amanuensi dell'arte, mentre dovrebbero affidarsi a saggie e istruite persone aperte a tutti i rivi del progresso; così dalle scuole stesse vien soppressa ogni fonte intellettuale: si copia, si trasforma, non si medita, non si riflette, non si interroga l'anima. Ordinate male su basi vecchie, le leggi che dovrebbero regolarle ne intorbidano la funzione: così le nostre scuole si mantengono a un grado d'inferiorità di cui non si accorgono coloro che non sono nati a pensare e coloro che accettano uffici in queste scuole senza intendersi d'arte, d'istruzione, di nulla che ha relazione con esse.

tuttociò non si fecero attendere lungo tempo. Venuto il 1862 l'Inghilterra si presentava all'Esposizione Universale con 89,481 alunni delle scuole di disegno elementare, e con dei saggi si notevoli da destare sorpresa anche nei Francesi, i quali si vedevano minacciati nel monopolio degli oggetti d'arte. Così di progresso in progresso, l'Inghilterra arrivò al punto a tutti noto.

Le altre nazioni, o per dir di due, la Germania e l'Italia, impararono dall'Inghilterra il modo di farsi avanti nel commercio degli oggetti destinati alla decorazione; e la Germania ha già fatto molto cammino, tanto che la Francia, sempre vigile, se ne mostra impensierita.

Il desiderio e il bisogno dell'ornamento, dicevo, si è fatto più forte oggidì per lo sviluppo delle grandi fabbriche moderne le quali sostituirono le modeste botteghe d'una volta; la macchina prese il posto alla mano dell'uomo, e l'opera di un giorno si riduce a quella di un minuto; perciò all'abbondanza della produzione va unito ora il buon mercato e tutto si vende, si volgarizza facilmente.

Vuolsi che quando un bisogno esiste si trovino i mezzi ad appagarlo. È vero. Un secolo fa non si conosceva il tabacco. Un abile finanziere pensò di favorirne l'uso pel bene della finanza, ed ora le popolazioni europee pagano all'anno in ragione di quattro e sei lire a testa (se sono bene informato) questo bisogno che si inoculò a poco per volta nella gente.

Se dunque il desiderio di ornarsi esiste, devesi cercare che il pubblico si diriga alle cose belle e abbandoni quelle che corrompono il gusto. Mi riferisco agl

oggetti fabbricati da speculatori che si giovano dell'arte come la cortigiana della bellezza.

Ma — sicuro — un ma c'è in questa come in tutte le cose del mondo: se l'abbondanza della produzione rese possibile l'uso di tanti oggetti che prima costavano cento volte più d'ora, per quanto migliori degli attuali, la stessa abbondanza abituò la gente a spender poco; onde a trar profitto dai desideri e dai bisogni presenti, è necessario non alzare o alzare poco i prezzi se no, cessato il buon mercato, possono dileguare desideri e bisogni.

Insomma, che giova la rettorica anche in questo? Noi siamo diversi dagli antichi, abbiamo altri usi e altri costumi. Anticamente il corredo di una ragazza che andava a marito, per quanto fossero state modeste le sue condizioni economiche, veniva disposto galantemente in una cassa di legno scolpita, dipinta, intarsiata, oggi si fa a meno della cassa perchè non costuma più.

Non accusate tanto il pubblico. Come volete che esso abbia delle tenerezze colla arte vostra — parlo d'arte decorativa — se gli offrite di tutto fuorchè l'arte del suo tempo che può comprendere e gustare? Per culto che sia l'arte del Rinascimento o del Seicento, non potrà mai esercitare sul pubblico nostro alcuna influenza; e quando applaude ai Musei deserti, il suo applauso ignora la sincerità perchè non è sentito; nonostante, testardi, andiamo resuscitando dei morti ad uccidere dei vivi.

Cómpito principale di chi si occupa soprattutto di arte applicata è di interrogare i bisogni e i desideri del pubblico e servirli. Tutta l'arte dovrebbe esser

democratica, principalmente quella volta a dare aspetto dilettoso agli oggetti della vita pratica. Si è oggi arricchita per l'idiotismo dei nostri artisti, i quali non sanno ideare un mobile senza pensare al banchiere milionario o all'americano ricolmo di dollari [1]. Allora tant'è abbandonare l'arte, se arte deve equivalere a fasto, pompa a godimento esclusivo di gente ricca. Cosa mi faccio d'un panchetto a trafori, figure in rilievo, fiori, foglie, intarsi se costa tanto? E qui finisse! Quel panchetto traforato e figurato si adatta poco all'uso, e quasi si deve mettere sotto una campana di cristallo a non sciuparlo, onde qui il mezzo perde di vista il fine.

A questo modo si sacrifica chi compra e chi non può comprare; e si prova che i denari a tutto rimediano fuorchè alla morte e all'aver dei mobili soddisfacenti in casa.

Si deve credere che questo stato di cose durerà un pezzo? Mai. Noi dobbiamo riescire, in breve tempo, a contemperare l'arte all'industria. Ciò sta nelle nostre forze. — Diceva l'Aragò, che al di là dalle matematiche pure, chi pronunzia la parola « impossibile » commette per lo meno un'imprudenza, e Napoleone voleva cancellata dal vocabolario la parola stessa.

Sì; purtroppo la produzione d'arte decorativa volge in Italia a fabbricare oggetti troppo cari e poco pratici. Il suo indirizzo dunque non potrebbe esser peggiore e dobbiamo combatterlo fieramente. Il gusto, la linea dell'arte, il garbo della forma debbono trovarsi

[1] Inutile ricordare che queste parole appartengono all'edizione del 1888.

in tutti gli oggetti di qualsiasi prezzo e di qualsiasi materia; così nel mobile del ricco che vale centinaia di lire, come in quello dell'umile borghese che ne vale diecine. In Italia non si è ancor capito il contemperamento fra arte e industria [1].

Domandate un mobile artistico: vi si offrirà un monumento: se non vi siete spaventato alle sue statue, ai suoi vasi, alle sue ricercatezze, chiedete ancora un mobile d'uso comune o se davanti a tanta vacuità di concetto e brutalità di forma, non vi sdegnate, date prova di una mitezza fuor dalla ragione.

Curiosa! Se volete un mobile pratico, bisogna lo dichiariate, perchè se appena aspirate all'arte bisogna che vi sacrifichiate al mobile di decorazione.

Un mobile non può essere pertanto un assieme sconclusionato se vuole essere pratico, e neanche può essere un oggetto di eccessivo riguardo da servire all'ornamento e nulla più se vuol nobilitarsi d'arte. Perchè, infine, il mobile è oggetto di uso e di decorazione; e, condannandosi quello che mira all'uso soltanto, devesi condannare l'altro che si fa unicamente oggetto d'ornamento. Lo scopo d'un mobile è doppio, e il mobile deve soddisfare la pratica e la bellezza.

Un panchetto è fabbricato per sedersi, se le finezze

(1) Ciò scrivevo nel 1888 quando l'attuale risveglio della modernità estetica era un sogno. Il male che accenno deriva dall'uso degli antichi stili. Una volta i mobili d'arte si fabbricavano pei ricchi; il mezzo ceto non esisteva e la gente non poteva avere, e non aveva, desideri di case ornate con gusto; oggi esistono ancora i ricchi, ma la società sostanzialmente si compone di gente che lavora, la quale dà un carattere particolarissimo alla nostra epoca; e questa gente ha sete di bellezza e impone delle forme che sono moderne, quanto è moderna la società nostra profondamente differente dall'antica.

artistiche ne fanno solo un'opera d'arte, esulando il fine pratico da esso, la sua ragione all'esistenza sparisce e nessuno lo compra.

Pare impossibile che in un'epoca come la nostra, positiva al sommo grado, sianvi da censurare simili incongruenze. Eppure i fatti son fatti.

Rovina la produzione nazionale la imitazione delle cose antiche, la quale più si condanna, più rifiorisce. È un vizio generale di educazione, al quale bisogna portar rimedio. Noi siamo troppo infeudati agli antichi; gli antichi dobbiamo studiarli non copiarli; la nostra ammirazione all'antichità è la condanna più fiera che ci infliggiamo al cospetto della storia. Noi dobbiamo vivere la vita del nostro tempo, soprattutto nell'arte decorativa. È ridicolo che una signora d'oggi debba sedersi su un cassone gotico o su una poltrona roccoccò. Gli stili antichi sono belli e buoni finchè rimangono fedeli all'ideale che li ispirò, essendo la conseguenza di bisogni che non sono più i nostri e di desideri che non appagano più.

Per quale ragione la produzione francese vide le cime del trionfò? Perchè i Francesi, meno ligi di noi alla tradizione, chiedono alle forme contemporanee le eleganze moderne.

L'arte che non esprime pensieri e sentimenti contemporanei, equivale a un esercizio meccanico senza significato e senza scopo: tant'è allora aver le macchine come mezzi utili di produzione. Del resto anche le macchine fanno quanto il volere dell'uomo impone loro: se l'uomo immagina dei modelli eleganti, le macchine diffondono oggetti che non turbano profondamente la gente che ama le cose belle.

Insomma si torna sempre qui, sulla necessità di raccomandare l'insegnamento del disegno e la completa indipendenza delle scuole.

Il disegno dovrebbe essere il nostro carbon fossile, fu detto dal prof. Villari. Esso come rinvigorì le industrie artistiche inglesi, francesi e tedesche, così può migliorare le industrie nostre, le quali potrebbero preferirsi a quelle d'altri paesi poichè gli Italiani sono supremamente inclinati all'arte. E le scuole si diffondono e i musei d'industrie artistiche si arricchiscono in questa nostra Italia; ma più che abbondanza di scuole occorrono buoni metodi e esperti insegnanti. Il Castellani a Roma, da se, fece rifiorire un ramo d'oreficeria; a Firenze, a Siena per opera di pochi l'intaglio mantiene le grandi tradizioni antiche; e se la perizia tecnica ivi potesse mai associarsi all'originalità della creazione estetica, l'intaglio toscano sarebbe invincibile. Nè io so in che misura noi manchiamo d'esperti insegnanti; so che le nostre scuole ben ordinate, potrebbero divenire efficace mezzo a ristabilire la corrente di simpatia fra artisti e pubblico, che da tanto tempo fu interrotta: e senza questa intesa fra pubblico e artisti, le nostre industrie d'arte resteranno mezzo di vano allettamento e di nessuna educazione pubblica.

Da qualche tempo all'incremento della nostra arte decorativa si rivolsero le cure di Governi, Municipi e Privati, ed il resultato economico comincia a albeggiare, pare, sull'orizzonte d'Italia.

Questo rinascimento artistico-industriale corrisponde ad una legge storica, i cui effetti sono propri di ogni nazione. In ogni Paese, notò il Taine « la riche inven-

tion de l'art a pour précédent l'énergie indomptée dans le champ de l'action ». Noi Italiani ci troviamo perfettamente in questa condizione. Si voleva l'Italia e s'ebbe; e gli Italiani resi più forti dalla rivoluzione politica che creò l'Italia, offrirono esempi meravigliosi di energia nel campo dell'industria e del commercio, ad affermarsi come nazione. Così in quest'ultimo ventennio la esportazione italiana raddoppiava; l'industria nazionale prendeva inaspettato vigore soprattutto nelle provincie settentrionali, mentre i nostri arsenali lanciavano in mare battelli come il Dandolo e il Duilio.

Dietro questi mirabili segni di forza nazionale, il movimento delle arti è sicuro; e sarà un movimento in armonia coi bisogni presenti. Nel Quattrocento i primi segni del Rinascimento italiano apparvero nelle modeste botteghe degli orefici, dei bronzisti, degli intagliatori, ad esser seguiti subito da una fioritura di architetture, sculture e pitture recanti in trionfo, pel mondo, la parola dell'arte italiana: — nell'epoca attuale il rinascimento artistico avrà origine e sviluppo essenzialmente democratici.

L'arte decorativa, l'arte della vita pratica s'impone, in un'epoca come questa, in cui le grandi cattedrali della fede non sono più popolate di santi, ma di manichini a buon mercato.

È bene ricordarlo.

Il popolo italiano, come il perpetuo lamentator di sè stesso della leggenda goethiana, dai tentativi insufficienti dell'oggi, vuole assorgere alle glorie dell'avvenire.

PRELIMINARI

Comincio il mio libro dall'Oriente che non può essere trascurato da chi studia l'arte decorativa, e parlo subito dell'Egitto [1].

Il grado di civiltà a cui pervenne l'Egitto, questa contrada benedetta dal Nilo, è inutile ricordare; ognuno sa che gli Egiziani erano un popolo altamente civile fin da epoca remotissima; molti secoli prima che qualunque impero esistesse sulle rive dell'Eufrate e del Tigri, quando ancora gli Ebrei erravano col loro gregge sulle pianure della Mesopotamia, la valle del Nilo era abitata da una popolazione alacre e forte, che del proprio Paese aveva fatto il granaio delle contrade limitrofe e il cui spirito esultava alla bellezza.

---

[1] Come nei miei *Manuali di Architettura, Scultura e Pittura*, così in questo d'*Arte Decorativa*, non stampo note bibliografiche a piè di pagina; il lettore che vuole approfondire i soggetti ch'io sfioro si rivolga, se vuol essere fedele a me anche in ciò, alle note bibliografiche che formano ampio corredo dei miei grossi volumi sugli *Ornamenti nell'Architettura* e dei miei volumi su *L'Arte nell'Industria*. Ripeto qui che i miei Manuali sono scritti specialmente per chi si contenta della cultura che si attinge ad essi; quegli che vuol sapere di più, non prova disagio a prendere le grandi publicazioni che trattano i soggetti su l'Arte decorativa.

L'arte egiziana non si può considerare a parte a parte, sembra escita dalla imaginazione di un dio, tutta d'un pezzo; e mentre nelle altre contrade asiatiche, affricane, europee, l'arte ha derivazioni, influenze, legami di cui lo storico si accorge subito, l'arte egiziana sembra sorta da sè, intiera, da una mente divina, non aver profittato di nulla che legittimamente non le appartenga ed essersi limitata al servizio del suo popolo. E come l'arte egiziana nulla prese dagli altri, così poco dette; e se le influenze orientali in ogni arte europea antica sono più o meno palesi, le traccie egizie vi hanno poca importanza e la loro presenza va circonscritta alle contrade vicine. Come ciò può spiegarsi? Col pensare all'arduo culmine di bellezza da essa toccato? La spiegazione è piuttosto che l'arte egiziana nacque spontaneamente dall'Egitto; e intimamente congiunta al suolo che maternamente la nutrì, non potè adattarsi ad altri ambienti. Nè al tempo dei Faraoni esistevano gli artifici a nascondere la verità: in epoche più vicine potevasi edificare un palazzo a Roma e costruirlo tal quale a Londra; ma questo avvenne ogni volta che l'ordine dell'arte abbandonò i diritti della natura.

Infine nell'arte egiziana, architettura, pittura e scultura formano un assieme che non si può scomporre, onde una parte che fosse tolta, l'organismo si guasta e la imperfezione che ne segue, va a dànno della funzione pratica. Gli Egiziani erano dotati da un istinto estetico acutissimo. Che architettura, che scultura, che pittura? L'Egitto conobbe l'unità dell'arte, non l'arte dissociata; così possedette il senso della decorazione in misura non inferiore della Grecia.

La decorazione sta nel carattere dell' architettura egizia; la quale, imponente nei suoi assiemi trapezioidali e nelle sue colonne, fiorite di geroglifici, si accendeva a smagliante colorazione. E la colorazione è cosa essenziale agli effetti d'arte, soprattutto dell'architettura. Molti lo sanno, e non avrei dato il presente disegno (fig. 1) se alle forme architettoniche e ai loro colori, non attribuissi interesse fondamentale.

Non offro un esempio di architettura egiziana, ma greca, perchè più efficace, coi suoi triglifi, la sua trabeazione e la varietà delle sue sagome.

Le superfici nere rappresentano una decorazione policroma purchessia: lo scopo è di notare l'aspetto diverso delle medesime forme colorite in un modo piuttosto che in un altro. La parte *A* è più grave della *B* ove le colonne si allungano, sembrano esili, la trabeazione va alla meschinità, e l'assieme meno appaga. E sono le stesse linee. Ciò mostra che la disposizione dei colori richiede intelligenza, perchè può abbellire o imbruttire un edificio; mostra altresì che non si può giudicare un monumento antico stato colorito perchè i difetti che oggi si veggono (essendo il monumento senza colori) potevano essere corretti dal pittore. Questa osservazione vuol colpire soprattutto chi giudica la architettura italo-greca o greca dalle stampe o dalle fotografie, e condanna questo o quest'altro ordine per troppa gravità o troppa magrezza.

Ritorno all'Egitto.

Semplici e logiche le architetture egizie derivano dalle più elementari leggi della statica: e le mura e le colonne policrome oltrechè ornate da colori vivissimi, erano da sculture e da geroglifici, cioè inscrizioni

figurate, emergenti talora in uno stucco che nascondeva commettiture e difetti a pietre e graniti [1].

Perfino nella scultura furono eminenti decoratori gli

A B

Fig. 1. — Disegno dimostrativo.

Egiziani! In Egitto la scultura in bassorilievo, la più diffusa, era trattata a mo' di tappezzeria e veniva stesa sulle mura, sulle colonne, sugli obelischi integrata di figure, e di geroglifici abbassati sul fondo e

[1] Il Wilkinson, che per i suoi studi su l' Egitto ivi dimorò lungo tempo, scrisse che nell'architettura egiziana la pietra, anche più bella, era sempre coperta da una superficie di stucco: si usava ciò persino nel bel granito degli obelischi. (*The manners and customs of the ancients Egyptians.* 2ª ediz., 1878, t. II, pag. 286).

dipinti perché risaltassero. Onde la scultura egiziana trova la sua ragione d'essere nella architettura e nella decorazione; e per quanto la statuaria abbia toccato in Egitto la perfezione (fig. 2), essa meno apparve nell'interno degli edifici ove si stesero i bassorilievi policromi, sulle pareti, in una gloria di vivezza decorativa.

Nessun popolo attribuì alla scultura la funzione decorativa che si vede in Egitto: ed era una scultura immobile, ad azioni calme, grave, sacerdotale, in contrasto colla slanciatezza delle figure che essa materiò. Altra antitesi in Egitto: si dice che l'architettura è fatta a immagine dell'uomo, ossia l'uomo ispira proporzioni e forme al costruttore. In Egitto le figure sono slanciate generalmente e le costruzioni tozze: l'orizzontale di quest'ultime corrisponde alle immense pianure dell'Egitto imponenti nella loro tranquillità.

L'interno delle costruzioni egiziane era rischiarato da poche aperture, quando non riceveva la luce dalle porte. Senonché la luce in Egitto è così viva che le decorazioni interne, scolpite e colorite, si aprono facilmente agli effetti dell'arte: senza bisogno di grandi vani, gli antichi ambienti si illuminavano e mantenevansi freschi protetti da mura formidabili e da soffitti di pietra. Aggiungasi che i bassorilievi egizi associano le semplicità delle forme al colore in una unità decorativa meditata corrispondente al luogo e all'uso che se ne fa.

Insomma non vi fu popolo, il quale tenne conto tanto quanto l'Egizio, degli effetti che derivano dal colore e dalla luce: i popoli che possedettero l'istinto che addusse gli Egizi a primeggiare, non superarono il nostro popolo, lo uguagliarono.

Gli Egiziani colorivano interni e esterni; e considerate le condizioni geografiche del loro paese, non potevano che colorire come fecero: rimanesse soltanto questa verità sull'arte egiziana, ne avremmo abbastanza a soleggiare il genio egizio e a dar ragione del primato che conquistò nel regno della bellezza.

Fig. 2. — *Gizé* (Egitto Alto). Busto nel Museo di Gizé.

Accennai gli interni, accenno gli esterni. La medesima teoria, più l'uso della statuaria difficile a trovarsi negli interni; — una statuaria massiccia, inconsuetamente sobria, capace a projettare gravi sbattimenti su le vaste pareti.

È tanto logica dunque quest'arte egiziana sia nella struttura, sia nella decorazione, che sott'altro cielo, sotto altro clima fuor da quello che la fecondò non potè mai fiorire. — Questo fu detto a spiegare la sua limitata influenza; e la conferma che emerge dalle prove è preziosa.

Naturalmente son ben lungi dal tessere la storia delle industrie artistiche in Egitto; quegli cui ciò interessa prenda l'opera voluminosa del Wilkinson;

vi troverà abbondanti particolari su questo soggetto.
l mio còmpito è diverso: discorro delle principali
ndustrie egiziane e, dato qualche esempio, sono fuor
la tutto.

L'Egitto come poi la Grecia, cui a torto vuolsi at-
ribuire ogni priorità e ogni grandezza artistica, ab-
belli il più comune oggetto di uso pubblico o privato;
ripensando alle forme dell'architettura e della scul-
ura egiziana, avendo davanti una serie di oggetti
l'arte, ci vuol poco a conoscere i rapporti fra questi
oggetti e le architetture e le sculture. Quel che ac-
ade in Egitto avviene presso ogni altro popolo antico
moderno, dovunque esista lealtà estetica. Il perchè
semplice: nata una civiltà l'istinto plastico sorge
on questa e dapprima si mostra nelle cose più insi-
nificanti, in seguito si allarga alle cose più impor-
anti; intanto a poco alla volta le forme consuete pro-
lucono il frasario dello stile, di cui profitta tanto la
rchitettura quanto le altre arti.

Il Perrot crede che fra tutte le industrie artistiche
ell'Egitto quella del vasaio sia la più antica; e l'E-
itto produsse un vasellame vario curioso talora biz-
arro: singolari le canope egizie, vasi con una testa
er coperchio, imitati dalla Grecia e dall'Etruria. Il
Birch confronta alcune decorazioni vascolari egizie di
ui offre i saggi, alle figuline del Palissy: il confronto
ingegnoso.

Con l'industria del vasaio fiori in Egitto quella del
etraio che continuò a essere pregiata fino all'epoca
omana. Ciò sfata la comune opinione che il vetro è
n'invenzione fenicia; mentre i Fenici, da que' grandi
olonizzatori che furono, ne volgarizzarono la cono-

scenza e l'uso pur lavorando il vetro e tirandolo a perfezione.

Vari musei raccolsero saggi di vetreria egizia; essi per delicatezza di forme e brio di colori, ricordano i tanto esaltati vetri di Murano; soprattutto nei colori, essendo una distinzione delle fabbriche egiziane la colorazione del vetro.

Di vetro si fabbricavano in Egitto non soltanto vasetti di cento forme, ma collane, braccialetti, amuleti, figurette gaie nella loro colorazione, talora azzurrina, brillantata da note calde e profonde.

La ceramica e la vetreria si usarono ovunque in Egitto: nelle costruzioni e negli ornamenti personali. Gli autori parlano con entusiasmo degli effetti pittorici che ne derivano e del brio che ne diffondono su i muri dei templi, delle tombe, delle case, sui mobili, su le vesti di lino finissime come seta bianche come gigli.

Gli Egiziani, non stanno indietro a nessun popolo antico in fatto di oreficeria. Basta citare i gioielli della regina Aah-hotep, gloria del museo di Bulak e quelli raccolti nella tomba di Kha-em-nas, il figlio di Ramsète II, al Louvre.

L'Esposizione di Parigi del 1867 mostrò al pubblico la prima volta, credo, gli oggetti tolti alla tomba, allora di recente scoperta, della regina Aah-hotep; vero museo d'arte, raccolta inaudita di oggetti d'oro e argento fini delicati quanto è più facile ideare che vedere.

Que' gioielli comprovano il supremo sviluppo dell'oreficeria e gioielleria egizia, la quale come le altre industrie, si valse del colore ad appagar gli intelligenti

Per aver un' idea precisa di questi oggetti, bisogna vederli; la parola anche associata al disegno è insufficiente a riprodurre il brio e l'armonia policromatica degli originali, ora dolcemente abbassata dal lungo correr dei secoli.

I Greci immaginarono gioielli di una leggerezza inesprimibile, gli Egiziani, senza essere i Greci, vantarono gioielli d'arte, difficili a eguagliarsi, nella gravità del loro carattere e nella sincerità del loro tipo nazionale.

Pare che essi provengano direttamente dai monumenti architettonici, perfino sembrano coloriti come edifizi.

Detto dei vasi, dei vetri, dei gioielli sarebbe inutile parlare dell'altezza toccata dagli Egizi nel lavoro del legno. — Dal legno essi dovevan ricavare oggetti più utili alla vita, dei vasi, dei vetri, dei gioielli; da ciò il bisogno di volgere ai lavori di legno la somma delle forze artistico-industriali.

Difatti gli Egizi chiesero al legno un'architettura leggiera e vivace, contrasto sensibile alla loro architettura di pietra; e chiesero al legno, dei mobili leggiadri, i cui tipi ci furono trasmessi dalle pitture, le quali provano che il ricco, contemporaneo alla dinastia dei Tolomei e dei Ramsète, viveva con gran lusso, amava i mobili incrostati, possedeva sedie intagliate, poltrone ricche, guanciali comodi, come una famiglia facoltosa del nostro secolo.

Giacchè posso offrire un esempio di splendidezza decorativa, ecco una figura d'arpista dipinta nella tomba di Ramsète III. Segnalo la ricchezza dell'arpa terminata da una testa e dipinta con sfarzo di colori (fig. 3).

Se siamo obbligati a chiedere alle pitture e alle sculture le forme dell'antica mobilia egizia, non è così per gli oggetti di capriccio. Se potessi offrire i saggi che

Fig. 3. — *Beni-Hassan* (Egitto). Arpista nella tomba di Ramsete III.

ho raccolto, il lettore resterebbe meravigliato. Due cucchiai da profumi col manico ornato di figure slanciate, moventesi tra foglie e fiori di loto, sono una bellezza quasi una raffinatezza animata da spirito mo-

derno. È cosa manca, per aver la eleganza greca, ad un vaso da profumo edito dal Perrot? Nulla. E che originalità! Una sottile figura di giovine distesa qual navigante, tiene un'oca nelle mani; le ali dell'oca sono il coperchio del vaso. Andate a immaginare cosa più graziosa.

Secondo Marziale i tessuti egiziani erano ricercatissimi perfino nell'epoca romana: alcuni non temerebbero il confronto colle migliori mussoline dell'India, altri hanno la trasparenza della garza, quasi tutti sono candidi d'una candidezza ideale. Talvolta erano rossi, ornati da striscie rosse o turchine perfino striati da fili d'oro.

Venendo a parlare dei tessuti operati ben lungi andrei. Le pitture dell'ipogèo di Beni-Hassan, di tremila anni avanti l'èra nostra, contengono un telaio ad alto ordito messo in azione da due figure, non molto diverso da quelli che si potrebbero usar oggi. Erodoto descrivendoci la corazza del re Amasis inviata ai Lacedemoni, parla di animali tessuti in oro, di trama complicata, di ori, fantasie, sontuosità pazze; e il Dupont-Auberville mostrò che gli Egiziani possedettero una tecnica evolutissima.

I Wilkinson dà un tappeto superbo: nel centro, sul fondo verde, un giovine in bianco e un volatile sopra; un contorno a strisce rosse e turchine; altre figure bianche sul fondo giallo; ancora strisce turchine e ornati rossi; e poi un altro contorno rosso bianco e turchino.

Due parole sul genere dell'ornamento.

Il decoratore egizio adoperò esuberantemente la figura: scolpendola nei bassorilievi non seppe piegarla

ad atteggiamenti naturali, per mancanza di nozioni anatomiche e prospettiche; onde le contradizioni più stridenti si affacciano alla mente pensando alle figure egizie le quali, per quanto introdotte in mille modi nelle scene degli dèi degli uomini e degli animali, bisognava che avessero il fondo, l'accessorio. Da ciò una serie di ornamenti multiformi e multicolori, i quali come si trovano su la superficie dei monumenti pubblici, così compariscono sui vasi, sui vetri, sugli ori, sui legni, sui tessuti.

I motivi di una semplicità talora quasi infantile, provano che la teoria del Semper intorno all'origine dell'ornamento vanta profonda base. Questo scrittore volle dimostrare che il vasaio e soprattutto il tessitore, sospinto dalla materia lavorata, inconsapevolmente creò un gioco di linee e colori di cui il decoratore si valse a disegnare e dipingere gli ornamenti. La regolarità geometrica delle linee e dei colori, negli ornamenti primitivi, scuopre la disposizione e l'intreccio dei fili sul telaio, e le ditate del vasaio sulla argilla molle, suscitano idee e linee d'arte. L'osservazione è acuta ed ha in suo favore il fatto che le industrie accennate sono più antiche dell'architettura.

Nell'ornamento egiziano occupa una bella parte il loto e il papiro, talune volte riprodotto in modo che uno dei nostri migliori pittori non potrebbe meglio. Esempio: le pitture nella tomba di Phatah-hotep. Sviluppatasi maggiormente la facoltà imitativa, con questa la tecnica, il decoratore egizio aumenta il suo frasario, e le linee geometriche cogli intrecci dei fili sul telaio, si combinano a fiori e foglie non copiate ma stilizzate in un'armonia profondamente nazionale: e le

stile nell'ornamento egiziano, tanto più ha color nazionale, quanto più si scosta dal vero, ad entrare nel felice regno dell'imaginazione. Gli scarabei, i dischi alati fiancheggiati da serpenti sono una nota grave, jeratica e non inconsueta del nostro frasario decorativo.

Il Lepsius e il Perrot notarono che in Egitto, si trova l'origine di un ornamento che dettò ad altri popoli soggetti di eleganti decorazioni: la serie continua che forma l'alternarsi dei bottoni e dei fiori di loto: — in Egitto però non fu trattato col gusto che si vede in Grecia.

Non preciso la colorazione colla quale il decoratore egiziano accompagnò ogni suo disegno anche perchè non si può: era generalmente vivace.

I toni smorti non ebbero risonanze nella sensitiva anima dei figli del Nilo: gialli, turchini, rossi, senza mezze tinte; al solito.

Il decoratore egizio adottò anche l'oro dorando piedi, unghie di mummie, braccialetti e gioielli, dorò talvolta i muri e fe' quanto può ideare una imaginazione calda.

Lo stile egiziano dunque è molto caratteristico, vario, ed è assurdo credere, alla sua immobilità. Può mai ammettersi che un popolo nel corso di sua lunga vita, siasi mantenuto indifferente al movimento lento ma continuo che esiste in natura? Che ciò pensassero i Greci colle nozioni ristrette che avean sull'Egitto, passi; ma che lo pensino i moderni non sta. La diversità vaga pertutto, in Egitto, nel tempo e nello spazio. Come la lingua, l'arte aveva i suoi dialetti nelle terre dei Faraoni. L'arte dell'Alto Egitto era diversa da quella del Basso Egitto; e scuole e artisti che facevano e sentivano l'arte a modo loro, fiorivano

fra gli Egizi quanto ora e forse più, data l'indole artistica del nostro popolo che lasciò attestati maturi di sua grandezza.

Vado avanti per dare un'occhiata all'Assiria e alla Caldea e venir poi all'arte decorativa di Grecia e di Roma; intendo di darvi un'occhiata non superflua perchè se la conoscenza di quest'arte non può giovare alla pratica moderna, può contribuire a insegnare che la logica e l'arte non si scompagnano quando l'arte sboccia naturale dal popolo che la crea.

Posteriormente all'Egitto in Asia, sûlle rive dell'Eufrate e del Tigri, fiorì un'arte la quale, per quanto esistessero frequenti rapporti fra Assiri e Egizi, non ha somiglianza coll'egiziana.

Come gli Egizi così gli Assiri ebbero interni scuri, cari nei paesi caldi volendo star freschi e alla lontana dagli insetti; onde finestre il meno possibile. La luce negli interni assiri penetrava dalle porte o da qualche pertugio delle vôlte: poichè l'Assiria ebbe un'architettura *voltata* non *architravata* come l'Egitto. Traendo profitto dalle condizioni del proprio suolo, e più di tutto, assimilando la sua alla storia della Caldea [1],

[1] L'Assiro fu un picciol popolo emigrato dalla Caldea al tempo dell'invasione dei pastori in Egitto; occupato da principio un breve tratto di territorio dal Choatras fino quasi a metà della pianura della Mesopotamia, ivi andò crescendo e temprando l'animo e le membra a molto valore e a non iscarsa avidità. In seguito l'Assiro conquistò la Caldea da cui derivava; ma anche quando questa non era più, nominalmente, che una provincia dell'impero assiro, le due nazionalità restarono divise. Quella più anticamente formata era la Caldea, dalla quale il popolo assiro ebbe i primi germi dell'incivilimento; così la potenza e la gloria assira sono di data più recente.

paese argilloso, il decoratore assiro si giovò della terracotta, la quale, rivestita da smalti coloriti e arricchita da ornamenti metallici, oro, argento, rame, usò con prodigalità senza trascurare la scultura lapidea.

L'Assiria, ricca di pietre e di legni, nella pietra materiò processioni di statue dai muscoli gonfi, dall'aspetto truce, varietà di bassorilievi narranti gesta di re, urti di guerre, episodi di caccie colla stessa ignoranza anatomica e prospettica dell'Egitto.

E mentre l'Egitto diffondeva la scultura dipinta, l'Assiria tenne in qualche rispetto il giuoco dei contrasti.

Dunque larghe mura monocrome a tinte forti, rossi, blu, gialli, disposti geometricamente, mura ornate da terrecotte colorite soprattutto intorno le porte basse, e qualche incavo verticale a sezione dentata o semicilindrica, o rilievo semicilindrico, con finale smerlato, a somiglianza della decorazione arabica, e ampie superfici piane in contrasto alle parsimoniose minuterie. Sculture colossali alla base, figure alate quali si veggono al museo del Louvre, ed al museo britannico, avanzi terrificanti di palazzi regali, quello di Sargone a Khorsabad.

Insomma una decorazione opportuna, logica, eminentemente organica: chè il segreto di far bene e di essere espressivi; consiste nel sapersi uniformare alla natura che ci circonda, nel profittare di quanto ci offre, nel servire i bisogni del proprio tempo, non altro. Questo segreto oggi non lo possediamo; ecco perchè non abbiamo stile [1].

Se gli Assiri come i Caldei usarono con garbo la

[1] Mantengo queste parole che leggonsi nell'edizione del 1888.

terracotta a decorare gli edifici, si può indovinare facilmente in che modo la lavorassero a farne vasi di uso pratico e di decorazione.

Il gusto dell'ornamento nelle ceramiche assiro-caldee si sviluppò tra il VII e il IX secolo o almeno a questo periodo si vogliono riferire certi resti di vasi trovati fra le rovine di Kuyunjik. Il tipo dell'ornamento è semplice: spesso a linee e punti; di rado vidi motivi tolti dal mondo organico: — comunque le forme dei vasi sono spesso eleganti e l'arte volge ad imprimere particolari dilettosi a qualsiasi genere appartengano: dai vasi per sacrifici alle coppe propiziatorie come nella festa di Assurbanipal in un solenne bassorilievo del museo britannico.

Sviluppatissima come in Egitto, in Assiria l'arte del vetraio la quale produsse de' vasi da profumi, in forme graziose e iridescenti.

Quanto ai mobili, il Perrot pubblica un frammento di trono, ligneo, semplice, ma ben immaginato; è una parte di bracciale sormontato da una tigre alata inesprimibilmente fiera, simile ad un di quegli animali simbolici onde la Cristianità si servì nel Medioevo nelle facciate, nei pulpiti, nei candelabri. Gli Assiri furono animalisti impareggiabili.

Questo trono fu tutto colorito, dorato e tempestato di pietre, sembra. Figurarsi lo splendore!

Bella una sedia pubblicata dal Layard: proporzioni slanciate e semplicità simpatica, un oggetto che fabbricato oggi, avrebbe dei compratori fra le persone intelligenti.

Non mi fermo sui carri lignei virtuosamente lavorati; il mondo antico difficilmente lo vidi più sontuoso.

Se ne raccolgono modelli nel ciclo di bassorilievi assiri del museo britannico, uno dei vanti principali di questo museo. Coi carri bisognerebbe parlare sui finimenti dei cavalli e il soggetto diverrebbe inesauribile.

Ma più che dare esempi, è meglio limitarsi a osservazioni generali, le quali possono riepilogarsi nella seguente: nei troni, nelle sedie, conseguentemente nei letti, nelle tavole, nei carri e in ogni altro oggetto ligneo, gli Assiri non adoperavano il legno che quale materiale costruttivo, e frequentemente ogni mobile rivestirono di metallo, avorio, cristallo, pietre fiammeggianti.

Fabbricarono gli Assiri, anche i mobili esclusivamente di bronzo come poi li usarono i Romani: certi treppiedi per vasi metallici, di sacrificio, e certi vasi bronzei, dovettero assurgere a splendori vertiginosi se il bronzo ricevette intarsiature auree e frenesia di gemme, come può supporsi.

In genere di stoffe e di tappeti l'Assiria — e qui tanto più giova aggiungere la Caldea — vinse l'Egitto. Gli scrittori antichi sono unanimi a constatare la superiorità delle fabbriche di Babilonia e di Ninive nell'arte tessile; e il Lessing, che si occupò a questo soggetto, parla dei tessuti assiri e caldei con gravità ed entusiasmo.

Un esame sugli abiti assiri conforterebbe di esempi luminosi questo che dico: lo sfarzo assiro può essere proverbiale e gli abiti operati, erano diffusi in Assiria come i vasi a Samo.

Bisogna comprendervi il ricamo, benchè l'antichità pur tenendo in altissimo pregio le stoffe e i tappeti babilonesi, abbia inalzato al massimo fastigio l'ago

della Frigia. I Frigi furono i ricamatori più forti dell'antichità: Plinio attribuì loro perfino l'invenzione del ricamo; la qualcosa non si può dimostrare ma ha un valore in quanto attesta che da epoche lontane si parlava dei Frigi ricamatori.

Se si guardano le veste assire, nei bassorilievi, si resta sorpresi dalle stoffe ornate, ricche di frangie e di ricercatezze: alcuni di quegli ornamenti dovevano essere ricamati e dal complesso emerge l'ambizione assira nel vestire.

Sugli oggetti d'uso familiare e comune, su quelli di ornamento personale, e sui gioielli, si potrebbe parlare lungamente: vi sono al Louvre una serie di pettini in ebano a duplice dentatura, scolpiti a giorno nel mezzo, che sembrano i modelli dei pettini di cui si ornò il Medioevo.

Potrebbe bastare quest'esempio a provare che l'Assiria desiderò l'arte ovunque.

Certi cucchiai e forchette pubblicate dallo Smith, attestano ancora la genialità degli artisti assiri; e certi bassorilievi, del museo britannico, dànno modelli di buccòle, braccialetti, croci, catenelle, collane, che lo scarpello non potè raffinare come il ferro del cesellatore carezzò i modelli reali nel detto museo: essi esprimono l'arte indipendente, propria alla gioielleria assira, ansiosa di forme massiccie.

Implicitamente accennai i bronzi – i cucchiai smithiani sono di bronzo; ma a mettere in luce la bravura assira, veggansi le imposte di Balawat, frammento bronzeo nello stesso museo britannico a figure, storie, grandi rose allineate, che precorrono gloriosamente i grandi bronzi medioevali italici, solenne introduzione alle imposte ghibertiane.

La scultura che diè al concerto estetico assiro-caldeo carattere di nobiltà, fu religiosa soprannaturale o divina all'esterno, umana all'interno, consacrata a esaltare gli atti di re. Il colore intervenne ubbidiente, sembra, in un rito a ravvivare l'opera dello scarpello.

Il Place che si interessò di raccogliere i resti di alcuni ornamenti assiri, nella sua opera su *Ninive* offre dei saggi singolari. Al solito, la figura umana si intreccia a motivi di puro ornato, filetti, rosette, palme, smerlature tuttociò riunito da colori forti, a parte il bianco adoperato nel nudo della carne; un complesso di gusto qua e là primitivo ma non volgare. Dico qua e là primitivo, perchè ho davanti certi disegni i quali potrebbero esser di un decoratore greco.

Anzi alcuni vorrei dirli greci; e non esagero. Non esiste scrittore oculato che non vegga quanto i Greci attinsero dal frasario decorativo caldeo-assiro. E fossero stati i Greci soltanto! Ma i Persiani, i Fenici, i Medii si abbeverarono alla stessa fonte.

Concludendo, la decorazione caldeo-assira popolata da una quantità di figure muscolose, si ornò di un frasario geometrico e si vestì di azzurro quasi quanto il divino Architetto del mondo, il Decoratore supremo, volle questo colore nello spettacolo di nostra esistenza. E riaffermata l'azione parallela dell'Egitto e dell'Assiria sulla civiltà più antica, ricordiamo sempre che questi popoli orientali sono i fondatori della civiltà europea e occidentale.

Stabilita la remota antichità dei due popoli di cui parlai, la fecondità e l'originalità del loro genio, l'influenza esercitata sulla civiltà di Grecia e di Roma,

dalla quale la nostra deriva, guardiamo ora da qual via la Grecia e Roma poterono profittare degli insegnamenti antichi.

Il lettore ha in mente i Fenici: questo popolo attivissimo corse il mare in lungo e in largo, aperse commerci coi più lontani paesi, non ignorò la pirateria e fu il nostro intermediario.

Però, siccome l'azione della Fenicia sul commercio mondiale fu grandissima, non bisogna abituarsi a considerare i Fenici solamente mezzani di prodotti altrui, perocchè lor medesimi scambiavano i loro prodotti con quelli degli altri. Ecuba che manda il figlio Ettore, reduce dalla battaglia, a far voti nel tempio di Palla predatrice, prima

> Nell'adorato talamo discende
> Ove di pepli istoriati un serbo
> Tenea, lavor delle fenicie donne,
> Che Paride, solcando il vasto mare,
> Da Sidon conducea, quando la figlia
> Di Tindaro rapìo.

Omero chiama Sidone la metallifera, ed Achille offre in premio della corsa pedestre, onde onora i funerali di Patroclo,

> . . . . . un cràtere d'argento
> messo a rilievi, ...
> . . . . . . d'industri artefici sidoni.

Geograficamente i Fenici si trovavano frapposti tra l'Egitto e l'Assiria e subivano la preponderanza ora dell'una, or dell'altra potenza. Il Movers dimostrò che essi chiesero alla vallata del Nilo numi, riti, costumi, e a poco per volta identificarono certe loro divinità

con le egiziane; anzi alcuni monumenti trovati nella Fenicia mostrano de' simboli faraonici.

Comunque l'istinto della Fenicia fu utilitario, tanto vero i Fenici non innalzarono i vasti templi degli Egiziani o i palazzi imponenti degli Assiri; essi non potean nemmeno permettersi tali lussi e le loro città, anche più grandi, erano poca cosa in confronto a Menfi e a Tebe, a Ninive e a Babilonia.

Da quello che resta si deduce il carattere eclettico egizio-assiro dell'arte fenicia: chè i Fenici lavoravano in uno stile che ora imita l'egiziano ora l'assiro, e più volte facean stile assirio e egizio. Così alcuni oggetti scoperti in diverse necropoli sarde, son fenici non egiziani, come si credette, ingannàti sulle prime dal loro carattere eclettico.

I Fenici come gli Egizi, usarono la decorazione policromica all'esterno, e cavarono effetti gradevoli dall'uso dei metalli. Il tufo calcare del paese, non si prestava a essere finamente lavorato; onde alla povertà di questo, si cercò supplire col colore e col metallo. Raramente i Fenici si servirono di marmi o graniti; e quando vollero questi materiali, li domandarono all'Egitto o all'Isole greche.

La pittura tenne il primato in Fenicia e usurpò il posto della scultura, talora, come in alcune stele dipinte illustrate dal Clermont-Ganneau. Forse l'economia suggerì quivi la sostituzione.

In ogni modo gli edifici della Fenicia, pur restando inferiori ai templi dell'Egitto e ai palazzi dell'Assiria, potevano destare un senso di soddisfazione, soprattutto a motivo della loro ricchezza.

Il carattere degli oggetti d'arte è designato.

I Fenici furono eminenti artisti del vetro, e se ne proclamarono gli inventori, mentre forse ne perfezionarono la tecnica: fabbricarono, comunque, dei vasetti, delle collane, dei braccialetti squisiti di forma e colore. (tav. I). Il loro suolo produceva un elemento di prima qualità, la sabbia bianca silicea, priva d'ogni miscuglio; ma non possedendo gli alcàli minerali questi, attinsero dall' Egitto dove il vetro si produsse la prima volta.

A questa industria d' arte, che fu la principale in Fenicia, aggiungasi quella dei metalli: i Fenici furono bronzisti di prim'ordine e lavorarono benissimo l'oro e l'argento, in vasi, gioielli, lampadari. L'argento attrasse i Fenici all' isola di Cifno e di Cimolo, l'oro a quella di Taso; e alla materia prima impressero varietà e vaghezza di forme. Già, il tipo assiro si intreccia all'egizio in questi oggetti come in tuttociò che in Fenicia ha impronta d'arte, specialmente vi si riconosce il tipo egizio; perciocchè l'Egitto fu il primo educatore della Fenicia, la quale accettò la supremazia della grande monarchia affricana con molta docilità.

Non accenno la scultura delle gemme e quella eburnea, e passo alla Grecia, sulla via dell'eclettismo persiano, il quale chiude perfettamente il ciclo delle arti asiatiche, e si dispone a sdoppiarsi nell'arte persoislamica col ramo sassanide, bisantineggiante in una rifioritura di cui Nakch-i-Rustem e Nakch-i-Redjàb offrono delizia di prove.

TAV. I. — *Parigi.* — Vasi e gioielli fenici nella collezione di M. Gréau e nel museo del Louvre
Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art.*

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

Arte Greca e Italo-greca

1. Arte greca, sue origini e suo stile nella decorazione. — 2. Decorazione di edifici. — 3. Legni. — 4. Toreutica. — 5. Oreficerie. — 6. Terrecotte. — 7. Tessuti e Ricami. — 8. Mosaici.

I

L'ARTE greca ebbe la sua culla in Oriente, specie in Assiria; basta dare un'occhiata alla situazione geografica della Grecia, per comprendere quali contatti essa può avere avuto coll'Egitto, colla Fenicia dal lato del mare Egèo, e coll'Assiria dal lato delle colonie asiatiche. Nè questo è luogo da trattare l'argomento delle influenze ignote al Winckelmann e alla di lui scuola, ma può esser luogo a richiamare, chi legge, sopra le esagerazioni dei Classicisti i quali vedono, nell'arte greca, più meriti di quanti ne contenga. Penso soprattutto all'architettura che inalzò, solenne, monumenti in Egitto e in Assiria.

La decorazione policromica è integrata all'arte greca: quest'amore ai colori suona bene al nostro animo, attestando una tendenza favorevole all'arte decorativa. Come l'assiro così il decoratore greco non fa molto uso

della scultura all'esterno; e come l'egizio, quando se ne serve, la colorisce ed il colore adotta dappertutto: sulle pareti, sulle cornici, sulle colonne, perchè senza colore l'architettura greca è fredda, essendo scarsa di idee e poco inclinata a trar profitto da questa scarsità.

I Greci dipingevano la pietra come il marmo; ne coprivano la superficie di stucco finissimo, e su questo diffondevano i colori nella vivezza dei loro contrasti. Lo stesso fecero gli Italo-Greci.

In genere dunque la decorazione greca si basa sul colore che accentua la struttura, corretto nei contrasti dai giuochi del chiaroscuro. Esso fu adoperato con entusiasmo in Grecia all'esterno ed all'interno; e gli oppositori di questa verità, nell'epoca attuale, furono vinti facilmente dall'autenticità e dalle testimonianze letterarie e monumentali.

Non amare il colore doveva significare, in Grecia, non amare l'arte; così il pennello ivi carezzò architetture e sculture quasi con eguale trasporto: e dove la scultura non fu dipinta, fu colorita da varietà di marmi o da materie diverse, marmo e avorio, da cui emerse la statuaria criselefantina esaltata dal genio di Fidia.

Dopo le statue d'oro e avorio si scuoprirono, in Grecia, le statue di marmo colorito, i bassorilievi coloriti e gli ornamenti metallici, a decorare statue e bassorilievi [1]; onde i vecchi adoratori dell'Ellade, si trovarono confusi davanti alla loro Grecia di convenzione.

---

[1] Si ebbero anche delle statue di marmo e metallo, ed una si vede, pare, nel museo Boncompagni a Roma. Esse furono dette acroliti, cioè statue nelle quali le parti nude, la testa, le braccia e i piedi, erano di marmo e le parti coperte, le vesti, erano di legno coperto

Tali statue e bassorilievi richiamano un'architettura vivace; e la policromía architettonica, negata e indicata quasi fosse uno scandalo, esistè in Grecia, fondo naturale alla scultura animata da tavolozza ardente.

I tessuti, secondo il Semper, ebbero una parte considerevole negli edifici antichi, e se il nostro Autore forse ne esagerò l'uso, non si dubita che in antico le stoffe servissero come divisori fra stanza e stanza, come ornamenti parietali, tende, portiere, molto più d'oggi; perciò molto più d'oggi contribuirono ad avvivare, col loro movimento libero e volante, la dura immobilità delle linee architettoniche.

Secondo il Semper la statuaria criselefantina ebbe origine nelle statue vestite: il costume di vestire le statue è generale nei popoli primitivi, e la tradizione religiosa lo conservò in mezzo alle civiltà avanzate, tanto vero, ancora, nelle nostre campagne, si vestono le Madonne e si ingioiano, perchè il popolo si compiace ad attribuire ai simulacri religiosi, la ricchezza che godono le persone potenti della terra. Naturalmente si vestivano e drappeggiavano così le statue di legno; ma il Quatremère de Quincy, suppose che si vestissero anche i simulacri di marmo e bronzo: e sembra che la veste sia stata un'alta insegna ed una suprema dignità; difatti Zeus, Hera, Atena si rappresentarono sempre vestite. Statue vestite con stoffe,

---

di lame metalliche. Si crede di avere dunque un esempio di statua acrolite, nel detto museo, ove della statua indicata si conserva la testa, una testa colossale arcaica di dea (Venere?) nella terza sala. Opera greca del primo terzo del V secolo av. C., alle orecchie e al collo conserva i buchi dei gioielli metallici.

e drappeggiate, ebbe pur l'Egitto; il Réveillout, notò che quivi esistettero dei sacerdoti per l'acconciatura dei simulacri, la quale doveva cangiare spesso se vi erano delle persone destinate a tal ufficio.

2

L'ARTE decorativa trovava suo maggior luogo di sfarzo, in Grecia, nei monumenti nazionali, soprattutto nei templi; e il Partenone che sta all'apice della bellezza greca, interrogato nelle sue memorie, insegna il fine e l'entità di questa bellezza.

All'esterno colorito, rosso nelle metope fidiache, azzurro nei triglifi e nei mutuli, giallo nei bronzi dorati, il Partenone di fuori faceva un effetto più gagliardamente festoso d'oggi, in cui il suo marmo pentelico ricevette dal tempo, una velatura colorata di cui ognuno, riconosce la sovrana armonia.

All'interno la festa dei colori dovette toccare il suo apogèo: devesi pertanto chiedere alla fantasia lo spettacolo decorativo del Partenone nel quale ebbe parte notevole l'arte tessile, come pensa il De Ronchaud. Fra le colonne del naos ondeggiavano arazzi storiati d'inestimabil valore; tende tinte d'azzurro si stendevano forse, come il cielo sopra di noi, a circondare imagini di numi e di guerrieri; ed ex-voto d'ogni sorta doni d'ogni maniera corredavano il Partenone davanti, dietro, intorno al simulacro d'Atena, la statua criselefantina, ritta, coll'ampio e celebre scudo ai piedi e l'elmo splendente come il sole.

A completare l'idea della decorazione interna nell'arte greca, bisogna rivolgersi agli edifizi privati. Perchè

è possibile, sulle indicazioni d'Omero, ricostruire un'abitazione greca dei tempi omerici, ma queste ricostruzioni ideali, se attestano il desiderio del popolo greco di vivere tra cose belle e la ricchezza dell'addobbo, non insegnano precisamente il sistema decorativo. Che le case greche dovessero essere decorate con garbo è ammissibile; ma il lusso, in Grecia, sarebbe stato di moda piuttosto nelle ville, — la più grande passione dei ricchi e dei grandi dell'antichità classica! L'arte decorativa insomma si rivolse essenzialmente ai monumenti nazionali, anche perchè la vita greca, dividendosi fra le cure religiose e la vita pubblica, allontanava dai godimenti domestici, senza il culto de' quali non esiste arte privata. Ciò non esclude che la Grecia non abbia veduto la casa di Focione ornata di lastre bronzee (IV sec. av. C.), e la casa di Alcibiade ornata di pitture murali, e le case di Policrate a Samos, di Pisistrato ad Atene, note per la loro magnificenza; nè accenno il palazzo reale di Palatizza abbellito, vuolsi, dal pennello di Zeusi. Comunque la tendenza all'arte privata, non ebbe la facile vena, in Grecia, dell'arte pubblica.

Una casa privata trovata nell'isola di Delo, notevole per un bellissimo vestibolo, offre materiale insufficiente allo storico della greca arte decorativa, ove questi non si abbandoni al capriccio, come avvenne ai ricostruttori della casa d'Ulisse e capitò sovente ai restauratori d'antichi monumenti.

Parlo a suo luogo della decorazione negli edifizi privati di Pompei i quali riproducono, in generale, il tipo della casa romana, lumeggiando ancora l'arte privata greca nell'epoca ellenistica; intanto offro vari

tipi di fregi che la Grecia immaginò attingendone gli elementi all'arte egizia e assiria (fig. 4).

La palmetta è l'elemento predominante in questo frasario ornamentale, che ha una rigidezza ignota ai suoi modelli: il senso di regolarità che ne emerge smorza l'emozione. Al cospetto di questi fregi l'animo non si allieta; la loro uniformità stanca. Opprime questo senso di impersonalità; turba questa bellezza fatta di ripetizioni; noia questo equilibrio e quest'assenza di fantasia e di audacia. Eleganti? va bene: ma troppo eguali.

3

Omero s'interessa all'addobbo greco, ma più della materia che della forma; così per lui, troni, tripodi, letti, armature sono di rame o bronzo e i vasi e le coppe invariabilmente di metallo prezioso artisticamente lavorato. E Pausania, tratta di un cofanetto consacrato nel VI secolo nel tesoro d'Olimpia dal re di Corinto Cipselo, destinato a riporre i tessuti più preziosi che si collocavano nel tempio quali doni votivi, com'era uso. Il cofanetto di cedro con sculture e incrostazioni d'oro e d'avorio sarebbe una magnificenza che si assegna ad un Eumèlo.

L'uso dei metalli e dell'avorio, a far più ricchi i mobili, lo trovammo in Assiria; ma i Greci furono insuperabili intarsiatori del metallo e dell'avorio.

Si conservano pochi saggi di mobilia greca; tra questi viene indicato un sarcofago d'una delle tombe di Panticapèo, parte della ricca e abbondante suppellettile nella tomba di Koul-Oba, il più bell'esempio,

forse, di ebanisteria antica giunto a noi: lo stile delle sue sculture va al IV secolo avanti l'èra nostra.

Interroghiamo i monumenti scultorici e pittorici; essi offrono numerosissimi esempi di mobilia domestica: panchetti, sedie, letti, tavolini.

Fig. 4. — Fregi greci.

Come noi i Greci avevano varie specie di panchetti; quelli a iccasse da chiudersi e trasportarsi, in uso anche oggi, sembrano di origine greca; e dato che ciò non sia, in Grecia ricevettero un esteso sviluppo. L'aspetto dominante in questi lavori lignei è la eleganza e la leggerezza. Nè si pensi che i Greci, così inclinati al bello, a questo sacrificassero l'esigenze della pratica.

Ho davanti il disegno di una sedia greca, una delle più usate, così elegante e comoda da non desiderar di più. Somiglia le nostre sedie comuni; solo la parte superiore della spalliera s'incurva; ciò offre al seduto una posizione più comoda di quella che offrono le nostre sedie a spalliera diritta, fatte così anche perchè occupano meno posto. Le gambe graziosamente curve di fuori, più di quanto noi non si costumi, armonizzano colla spalliera curva.

Quanto ai letti, i Greci, ne avevano di più specie e come i panchetti li avevano persino da piegarsi a libro: in genere i letti greci somigliano i nostri canapè essendone, generalmente parlando, più ornati, soprattutto nelle parti non occultate dalle coperte. Per solito essi erano alti più dei moderni, e occorreva uno o più scalini, persino uno scalèo, a salirvi.

I tavolini, invece, erano quasi tutti più bassi dei nostri perchè le persone che dovevano servirsene, stavano sdraiate su una specie di sofà usatissimo nei banchetti. Rispetto all'arte, varietà e ricchezza secondo l'uso e le persone. Ma esistettero tavole greche come le nostre, di pietra, legno, marmo.

4

Mi fermerei molto sulla toreutica dei Greci, cioè sul lavoro dei metalli a cesello, a bulino, a tausia o agemina o damaschina, perchè l'argomento gentile mi tenta; mi tenta anche per la simpatia che ho alla scultura minuta. L'antichità greca e latina produsse una quantità straordinaria di statuette, vasetti di lusso, oggetti di ornamento specchi, gioielli graffiti o cesel-

lati, ove la grazia tocca sovente ardue cime. Ai lavori metallici non stettero dietro gli eburnei; e si narra di Mirmecide da Mileto e di Callistrato lacedemonio, i quali lavoravano l'avorio (alcuni comprendono nella toreutica i lavori eburnei) in quadrighe così microscopiche da star coperte sotto un'ala di mosca e scrivevano un distico sopra un seme di sèsamo. Credo poco a queste esagerazioni: tali lavori provano una straordinaria abilità tecnica forse più che un'arte raffinata.

5

La toreutica mi conduce a parlare della gioielleria ed oreficeria greca, a cui in qualche parte equivale. Nel Quattrocento uno dei fatti più singolari degli artisti fiorentini è d'aver cominciato l'arte dall'oreficeria, precisamente come si vede di alcuni gloriosi artisti greci: Lisippo, Teodoro di Samos ingegnoso incisore di pietre dure ed eccellente architetto. Gli è che in Grecia, essendo sommamente considerata la statuaria criselefantina, gli scultori dovevano esercitarsi alla scultura propriamente detta e al cesello: da ciò l'abbondanza di artisti i quali conseguirono molta rinomanza nell'oreficeria.

A questo punto dovrei accennare gli specchi usatissimi in Grecia, origine a composizioni imaginose eseguite con vaghezza; potrei accennare la gioielleria, orecchini, braccialetti, monili d'oro con smalti, perle, pietre preziose, volendo rievocare la fecondità d'idee e la squisita abilità di mano del gioielliere ellenico.

Amante dell'ornamento, di un ornamento sobrio, la

donna greca si ornò bracci e polsi di cerchi spesso in forma di serpe, semplici e vaghi come erano generalmente i gioielli d'oro, miniati più che cesellati, con sottile industria dall'orefice greco. (Fig. 5). La cui arte non sarà mai esaltata abbastanza se al lavorio del metallo, non si aggiunga quello delle gemme con figure incise o rilevate; solo prendendo in considerazione i meriti glittici dell'oreficeria greca, si ha la giusta idea della perfezione ellenica.

Pirgotele, Apelle, Lisippo recarono il contributo del loro genio alla glittica; la quale abbellì anelli, fermagli, cinture, collane allato del niello al cui lavoro l'orefice greco pur nobilmente si consacrò. Centuripe, città sicula, si cita per una fiorente scuola di glittica, la quale può avere eccitato viepiù i falsari a imitazioni vitree onde parlano gli autori greci. Plinio assicura che la contraffazione delle gemme, in Grecia, formò una delle più lucrose fra le industrie ingannatrici.

6

L'INDUSTRIA delle terrecotte e quella dei vasi si impone alla mia mente che ora si ferma ammirando. Si ferma all'abbondante produzione di terrecotte che la Grecia prodigiosamente diffuse: sono figurine di divinità o doni votivi di tombe, templi e immagini vere d'un naturalismo che incanta (le figurine di Tanagra); sono vasi soprattutto vasi di forme infinite, inesauribili, con scene dipinte mitologiche ed eroiche, vaghi di colori, ori, con scene in rilievo, singolari nella imitazione di teste, busti imagini umane o animali; sono terrecotte architettoniche sagomate e di-

Tav. II. — *Milano.* — Vasetto, lucerne e frammento architettonico, terracotte di A. Melani.

pinte poi modellate in cornici, gronde in teste leonine, acroteri, antefisse, tegole e lastre figurate con orgie di Satiri e Baccanti, con ebrezza di Amori e di Veneri, con placidità di Numi inoperosi; sono lucerne dalle forme squisite e leggiere; e sono giocattoli da fanciulli, puppattole che il plastico ossia il coroplasta (κόραι = *pupae*) affidò agli stampi in riproduzioni infinite e industriali (Tav. II e fig. 6).

Fig. 5. — Collana greca.

Questa produzione che empie sale e sale di musei, popola la mente, la accende, la sconvolge, supplizian-dola ove si proponesse una scelta in mezzo a questo caleidoscopio di cose.

Lasciando da un lato le figure che si trovano meglio sul campo della statuaria ad abbreviare questa parte a cui dò uno sviluppo modesto, vengo ai vasi nel trattar dei quali, è facile cuoprire più pagine di quante non consenta un Manuale. I vasi dipinti empiono il mondo greco e la storia attinge ad essi conforto di bellezza e sussidio di pensiero, contenendo molti sog-

getti specialmente mitologici ed eroici di carattere nazionale (Tav. III e fig. 7 e 8). Oggetto di uso pratico o di decoro ornamentale, erano premi, omaggi, corredo di suppellettile funeraria. Celebri i vasi pana-

Fig. 6. — *Atene*. Testa tufo policroma ritrovata negli scavi dell'Acropoli.

tenaici o anfore panatenaiche, dipinti a figure nere su fondo chiaro, dati ai vincitori nelle gare di corsa, lotta, danza, recitazione omerica, offerti in occasione delle feste panatenee annuali e quinquennali, le più solenni, in onore di Atena ossia Minerva, eternate nel poema plastico di Fidia al Partenone.

TAV. III. — Vaso greco, terracotta colorata.

Pensando alla fragilità della materia, si resta trasecolati davanti all'abbondanza di vasi, onde il campo degli studi va ancor ripieno.

Due grandi famiglie distinguono, sostanzialmente, la produzione del vasellame ellenico: quella di figure nere su fondo rosso o biancastro, e quella di figure balzanti in rosso su vernice nera. Le figure sono disegnate di profilo e lineate sottilmente, a precisare i particolari essenziali i quali, diversamente, andrebbero insieme alle figure, in genere coperte da tinta unita; qualche lumeggiatura bianca e qualche tocco di rosso più forte, interviene ad arricchire la modesta tavolozza del figulo greco. Il quale crea vasi dorati specie nelle fabbriche d'Atene le quali, ricercate molto a quanto sembra, diffusero in tutto il mondo ellenico questo genere di vasi. Se ne trovarono parecchi a Corinto, a Megaride, in Beozia e i casi del commercio li portarono sino in Acarnania.

Fig. 7. — Vaso greco terracotta colorita.

L'uso della doratura che gli esteti pregiano di più quando va alla discrezione, condusse alla policromia:

l'evoluzione avvenne rapidamente, e la Grecia vanta dei vasi policromi, e vanta pure dei vasi fabbricati non prima del IV secolo (?) con figure in bassorilievo, modellate a parte, inspirate all'arte del metallo. Essi imitano le figure nei vasi di bronzo, onde la bravura del pittore ivi è sostituita da quella del plastico; il quale, sulla via di aperta concorrenza al pittore, potè modellare dei vasi a imitazione di figure, creando alla bellezza ellenica una

Fig. 8. — Vasi greci terracotte colorite.

scultura di tutto tondo, nell'arte vasculare, allato d'una scultura in bassorilievo nei vasi con rilievi.

La parola creare potrà essere impropria, perchè la ceramica vantò dei vasi in forma di teste, busti e simili, prima che il figulo ellenico li fabbricasse: la ceramica rudimentale li conobbe; la egizia quasi li perfezionò (le canope) s'intende prima che la Grecia desse a tale produzione lo sviluppo che ebbe nel periodo corrispondente ai vasi con bassorilievi. Ammettasi tuttavia che il figulo greco fabbricò dei vasi in forma di teste o busti avanti il periodo predetto, ma cotal tipo

Tav. IV. — *Ruvo.* — Vaso con Tesèo Progne e Filomena, nel museo nazionale di Napoli (Fot. Brogi, Firenze).

TAV. V. — *Canosa.* — Vaso con la tomba di Patrocolo nel museo nazionale (Fot. Brogi, Firenze).

si estese poi, e fu considerato a sè nella famiglia vascolare ellenica. Famiglia aristocratica invero; perchè quei vasi trovati in differenti luoghi del mondo greco a Atene, Corinto, Megaride, Tanagra, nelle tombe di Panticapèo, delicati e fragili, ad altro non potevano servire che a contenere profumi.

L'Italia fu luogo di fiorente fabbricazione vascolare, e il principale centro della civiltà ellenica nella Magna Grecia, Taranto vide attivissima la produzione dei vasi nel gusto ellenico: Rubi, oggi Ruvo (Tav. IV), tenne dietro nella seconda metà del IV secolo, alle fabbriche di Taranto, imitando stile, tecnica, soggetti, modo di comporre. Gli antichi sepolcreti della Puglia e di Terra d'Otranto, particolarmente Guathia ora Torre d'Iguazia, Altamura, Bari, Canosa, (Tav. V) offrirono inaudito numero di vasi, in generale grandi come una famosa anfora d'Altamura nel museo di Napoli alta 1.47. Sono vasi di lusso, ricchi, pomposi, dipinti alla brava da artisti non desiosi di penetrare nella finezza e nella perfezione.

Questi vasi italici vanno sotto il generico titolo di vasi apuliani, ma il titolo esatto è quello di vasi tarantini, perchè Taranto fu centro e guida di tutta la produzione che c'interessa.

Corse parallela alla ceramica di Taranto una fabbricazione indigena nelle Puglie e nella Messapia, grossolana, la quale non ha niente di comune col nostro vasellame di lusso che ebbe il torto di ignorare la sobrietà.

Lo stile tarantino prevaleva nelle fabbriche vicine a Taranto; e forse dei figuli greci, venuti da questa città diressero le fabbriche pugliesi.

I sepolcreti della Campania, (fine del IV secolo e prima metà del seguente), Cuma, Nola, Capua Plistia, oggi S. Agata de Goti, essi pure, offrono all'avida curiosità, un gruppo di vasi il cui centro di fabbricazione fu Cuma: essi somigliano quelli delle Puglie, con una fedeltà maggiore alla tradizione greca e un rispetto più grande alla sobrietà. Le città dell'Italia meridionale riunite dai commerci, necessariamente si influenzavano; così gli studiosi parlando della Basilicata, accennano un gruppo di vasellame scoperto ad Armento (Tav. VI). Anzi, l'antica Anzia, Pisticci, Pesto — Pesto, la Posidònia dei Greci, dovette essere il sommo centro della regione — furono centri di vasellame della famiglia lucana. Alcuni vasi di tale famiglia meno accurati, rosso-bruni, macchiati largamente di bianco con note giallo-chiare, costumi della regione, vasi di stile misto, appartenenti al tramonto del dominio lucano, farebbero credere a un'industria totalmente indigena. Ciò non meraviglierebbe: nè io m'attardo in questa lieta supposizione; mi basta constatare che le città italo-greche, feconde d'arte vascolare che ebbe la sua gloria, videro la decadenza di questa arte la quale, inconscia, continuò a produrre ad onor della volgarità, vasi ellenizzati dalla vernice pallida e falsa, dal disegno insipido, dalla cottura negligente. In tutti i casi quest'industria locale non sopravvisse a lungo alla colonizzazione di Pesto fatta dai Romani nel 273 in cui la città diventò una colonia di diritto latino e si latinizzò.

Sono rarissime le firme sui vasi dell'Italia meridionale. Gli studiosi raccolsero tre nomi di pittori figuli, pressochè contemporanei; un Lasenios autore d'una

Tav. VI. — *Armento.* — Vaso con Trittolemo, Cerere, Minerva ed altre imagini, nel museo nazionale di Napoli (Fot. Brogi, Firenze).

grande anfora del Louvre scoperta, dicesi, a Canosa; un Asstèas pittore d'un cratere nel museo di Napoli e d'altri quattro pezzi noti; e un Python autore d'un cratere proveniente da S. Agata de Goti conservato in Inghilterra a Castle Howard.

L'industria delle terrecotte, oltrechè da un vasellame infinito di forme e colori, si materiò di una plastica architettonica che nella Magna Grecia e in Sicilia condusse vita più estesa che nella Grecia propria. La quale, dove senza sacrificio potè provvedersi di marmo, abbandonò la terracotta, che le servì nei tempi meno lieti di sua fortuna; vo' dire nel periodo delle sue costruzioni primitive, in cui la Grecia adottava il legno, e ancora nelle costruzioni di lusso parte delle quali ricevettero una plastica dipinta. Onde il periodo arcaico greco, che ha sue propaggini gloriose nelle città italogreche, possiede terrecotte architettoniche pregevolissime le quali altrove raccolsi e qui mi limito a ricordare, aggiungendo che il marmo sostituito al tufo, nei paesi privilegiati come l'Attica, respinse definitivamente le terrecotte architettoniche.

Sono cornici, grondaie, acroteri, antefisse, tegole: un acroterio colossale scoperto a Olimpia, ornamento al frontone di un grande tempio a Giunone, vale modello nobilissimo di terracotta architettonica: m. 2.42 di diametro! Coi frammenti trovati a Micene, a Orcomeno, presso l'Erèo (Heraion) tra Argo e Micene, l'acroterio d'Olimpia, corrisponde a quanto di più vetusto fu raccolto sopra l'uso delle terrecotte architettoniche. La testa d'una Gorgone, terracotta policroma, antefissa ad un tempio, trovata sull'acropoli d'Atene (a Atene, il museo della Società Archeologica, con-

serva delle tegole dipinte con ornati e figure) fa parte considerevole al materiale che studiamo. E la cornice nel tesoro di Gela ad Olimpia; quella ad un grande tempio di Selinunte, pregevole pezzo colorito nel museo nazionale di Palermo; certe gronde d'Agrigento (Tavola VII); la cornice nel tempio di Metaponte a Apollo Licio; un'antefissa campana nel museo di Capua; tutto questo si cita, saggio cospicuo di terrecotte architettoniche. Le quali continuarono a vivere nell'epoca romana trasformandosi col tempo, abbandonando cioè a poco a poco la pittura e abbracciando il rilievo.

Chè le terrecotte architettoniche più vetuste appartengono meglio alla pittura che alla scultura; quelle meno vetuste appartengono alla scultura; e le terrecotte modellate correndo il IV secolo, trionfano sui monumenti, ove la pittura nelle terrecotte occupa posto secondario.

L'architettura si rivestì con lastre figurate di terracotta, di cui m'astengo dallo scrivere come non scrissi delle figurine appartenenti alle officine ceramiche di Tanagra, naturaliste nel soggetto e nella modellazione, tolte alla vita popolare (il friggitore, il barbiere, l'amanuense) non proprie, solo, di Tanagra nella Beozia, che ne diè delle bellissime negli ultimi tempi, ma ancora di Pergamo, di Tarso nell'Asia Minore, dell'Attica, del Peloponneso.

Varrà qui il ricordo, tuttavia, della collezione Campana, tesoro di genialità in fregi ornamentali con teste di Nettuno e intreccio di delfini, in antefisse animate da busti, da gorgoni, da mascheroni, in lastre popolate da imagini a bassorilievo, molte di bello stile, colorite a varie tinte, azzurro nel fondo rossiccio nelle carni e rosso nelle vesti.

TAV. VII. — *Agrigento.* — Gronde di edifici, terracotte nel museo civico (Fot. Alinari, Firenze).

Tale collezione, al museo del Louvre, venne illustrata in un'opera incompleta, meno pregevole di quello che sembrasse all'autore, il Campana; il quale nella prefazione assicura che i disegni illustrativi furono eseguiti con ogni diligenza, mentre essi rappresentano gli originali molto pallidamente. Trattasi di litografie del 1851. Il D'Agincourt, il Winckelmann, il Millin e altri, modernamente, s'interessarono alla superba collezione, varia di età, ispirazione, carattere, tecnica.

7

La Grecia ebbe familiari fino dal tempo di Omero tutti i segreti dell'arte tessile, e si compiaceva nel lusso delle stoffe che sfoggiava negli addobbi e nelle vesti. L'arte tessile quanto più veniva incoraggiata altrettanto si sviluppava; e siccome in Grecia i tessuti erano ricercatissimi, così erano fabbricati in grande. L'alto ordito noto agli Egiziani, lo fu ai Greci che alcuni secoli più tardi, se ne servirono correntemente, anche a stare alla pittura d'un vaso antico ove la onesta Penelope tesse il giorno l'opera che la notte disfà ad un telaio come quelli attuali.

Edificato il Partenone, Fidia si sarebbe servito largamente dell'arte tessile, vedemmo, a decorare il monumento immortale; e il De Ronchaud sarebbe disposto a credere che i disegni di tende, tappeti, portiere l'abbia dati lo stesso Fidia, come in seguito Raffaello disegnò con alcuni discepoli, gli arazzi vaticani.

Si accerta dal De Ronchaud, il quale parla sulla base di personali ricerche, che la nostra arte ebbe una grandissima parte nella decorazione dei monumenti

greci; essa si trovava nei templi, nei teatri, nei palazzi e in mezzo ai trionfi della policromia si distingueva coi suoi fili d'oro e la vivezza della sua lana e del suo lino.

Dal tessere a ricamare — varieggiare coll'ago direbbesi grecamente — è breve il passo.

Le donne greche, secondo Omero, erano grandi massaie: Elena riceveva in dono un canestro per il filato e il fuso d'oro; ed il grazioso mito d'Aracne, la fanciulla di Colofone, abilissima nel tessere e ricamare tramutata in ragno, non si evoca qui inopportunamente. Dove si ricorda che l'*Eneide* contiene numerosissimi passi sopra il ricamo: efficacissimo, nel I Libro, quello ove Tulo figlio di Enea, invia a Didone il dono di

un ricco manto
Ricamato a figure e di fin'oro
tutto contesto;

e quello nel Libro V ove Enea offre al vincitore di naumachie

di broccato un ricco arnese,
Che d'ostro ai groppi sopra l'oro avea
Doppio un lavoro di ricamo e d'aco.

Chi voglia raccogliere esempi di tessuti ricamati e operati sfogli le raccolte di vasi.

8

Non che il mondo classico abbia tratto dal mosaico tutto il profitto che ne derivarono i Bizantini, ma esistono testimonianze in favore dell'arte musiva ellenica

e alle testimonianze letterarie si uniscono i fatti materiali. Le scoperte della Sicilia, di Atene, di Palatizza, nel cui palazzo reale quasi ogni sala era coperta da mosaico, provano quanto dico. I mosaici più semplici, ad intreccio, sembrano imitare le stoie, ma gli ornati si unirono a figure e ad animali e allora si entra in un campo molto vasto. La storia registra il pavimento d'una sala di Pergamo attribuito da Plinio ad un Soso: questi sarebbe un eminente artista musivo. Esso rappresentava gli avanzi d'un banchetto; lische di pesci, foglie di verdura, gusci di noci, ossa d'ogni fatta. A questo pavimento sarebbe appartenuta la nota composizione le colombe di Plinio, al museo del Campidoglio, quattro colombe sull'orlo d'un vaso; e se a questa composizione e a questo pavimento si unisce il ricordo di quello popolarissimo, la Battaglia d'Isso nella casa del Fauno a Pompei, al museo nazionale di Napoli, ve n'ha più che non bisogni a esaltare l'arte greca del mosaico. È questo, della Battaglia d'Isso, il pavimento musivo più insigne dell'antichità; e, d'artista greco, ora a Pompei, io colloco al luogo dell'arte ellenistica.

Fu espressa l'opinione che i Greci usassero i pavimenti misti e facessero il mosaico sui punti più importanti e lo stucco colorato sul resto: essi avrebbero esitato inoltre prima di stender dei tappeti in terra ove non si trattasse di luoghi consacrati agli Dei. I Greci non potevano essere diversi dagli altri: a parte il concetto morale dei tappeti destinati esclusivamente agli Dei, i pavimenti misti consigliati da opportunità e da economia, dovettero usarsi in Grecia come si usarono sempre. I vecchi scrittori crearono una Grecia di con-

venzione; e accecati dal bagliore di Fidia, Ictino, Callicrate parve loro impossibile che l' Ellade non fosse tutto un paradiso di bellezze e tutto non subordinasse all' arte. I Greci furono artisti ma avranno fatto i loro conti.

CAPITOLO SECONDO.

Arte Etrusca, Romana ed Ellenistica

1. Arte italiana nelle origini, *Etruria*. — **2**. Arte decorativa negli edifici e negli oggetti. — **3**. Terrecotte, Bronzi, Gioiellerie, Oreficerie. — **4**. *Roma e Pompei*. Arte decorativa romana nelle origini, negli elementi formali, nella costruzione, nella decorazione. — **5**. Le Case di Pompei. — **6**. I caratteri principali delle decorazioni in queste Case. — **7**. Pittura ellenistica e Mosaici. — **8**. Oggetti d'arte. — **9**. Legni e Bronzi. — **10**. Ancora Bronzi. — **11**. Gioiellerie e Oreficerie. — **12**. Tessuti. — **13**. Ceramiche e Vetri. — **14**. Pietre e Marmi.

1

La civiltà occidentale come il vecchio Oriente ha i suoi misteri: l'Etruria per noi, non è molto diversa da quello che era l' Egitto avanti lo Champollion. Sappiamo che fu abitata da un popolo industrioso, commerciante, artista, guerriero rivale dal popolo greco, da cui fu sopraffatto; ma questo popolo scomparso, lasciò l'enigma d'una lingua sconosciuta e solo da poco si scuopre nelle sue virtù. Ornamenti, vasi, statue, bassorilievi, pitture, bronzi, oggetti preziosi dell'Etruria sono vanto d'Italia. Tuttociò non presentasi, però, sì limpido che la scienza sia sicura sopra la vita

le costumanze, la grandezza di questo popolo sulla cui civiltà Roma innestó la sua. In breve: l'Etruria fu paralizzata dal genio ellenico; essa nell'arte fu naturalista, divenne a poco alla volta ancella dell'Ellade e confuse i suoi coi destini della Grecia.

2

Amò il colore, l'artista etrusco, anche fuor dalla influenza ellenica; e la decorazione delle tombe, fonte di conoscenza sicura sopra l'arte gli usi la vita del popolo, attesta quanto dico. Colori i bassorilievi, per solito di terracotta; ma ciò non induca a credere che, simili agli artisti egizi, i nostri abbiano adottato i bassorilievi policromi alle pareti; gli artisti etruschi adoperarono la pittura in ampie fascie dicenti con animazione naturalistica le danze, i banchetti, i giuochi che inebriavano l'Etruria. La tomba del Citaredo a Corneto, la tomba del Triclinio, qui parimente, la tomba Casuccini e della Scimmia a Chiusi (Tav. VIII) contengono pitture di danza, banchetti, giuochi, composte con estrema semplicità a figure isolate, alternate da gracili steli di foglie i quali, nel pensiero del pittore rappresentano alberi fioriti. Il carattere principale di tuttociò è l'animazione che va allo spirito al fremito alla nevrosi in certe figure di danzatrici, come nella tomba del Citaredo: e questa costituisce il punto capitale della decorazione etrusca la quale dall'arcaica che si specchia nell'Oriente, alla nazionale che si specchia nella Natura, va alla sopraffazione dell'arte ellenica. Chè alla fine il nostro pittore rinuncia alle idealità nazionali e attinge alla mitologia greca; solo

TAV. VIII. — *Chiusi.* —

he nella tomba Casuccini.

Tav. IX. — *Roma.* — Sella etrusca
marmo nel palazzo Corsini (Fot. Alinari, Firenze).

afferma in scene infernali care all'Etruria la quale si compiaceva, direbbesi, nel genio del male.

Lo stesso negli oggetti d'arte: vo' dire la stessa evoluzione stilistica, la quale si innalza talora a contenuto di bellezza e di tecnica nelle terrecotte, nei bronzi, nei marmi, nei gioielli, da costituire un orgoglio nazionale (Tav. IX).

Si esalta l'antico, si parla de' suoi eroismi, come di fatti quasi naturali ad epoche che vivono nella storia: è una tenerezza, una moda da cui io non fui mai tòcco, ma dove l'antico è maestro sono lieto di proclamarlo.

3

L'Etruria si servì immensamente della terracotta; ne fece statue, bassorilievi, ne fece ornamenti e lastre per rivestire i suoi edifici lignei, ne fece fregi policromi di somma importanza come uno al museo etrusco del Vaticano; e il pennello carezzò tutto quanto. Lo mostrai nei miei *Ornamenti* sussidiando il testo con parecchi disegni: qui mi limito ai vasi, poco più, ai vasi cinerari, le canope etrusche a testa umana, colle anse qualche volta rappresentate dalle braccia volte insù, ornati da disegni o rilievi, di terra nera, detti vasi di bucchero che sono la produzione più originale del figulo etrusco. Il quale, oppresso dalla Grecia, anzichè creare, copiò i vasi dipinti dell'Ellade ora con certa libertà, ora con abbandono completo dell'istinto nazionale.

Le canope appartengono alla prima epoca etrusca (VIII-VII secolo); subito dopo sorsero i vasi di bucchero nero (bucchero chiamasi la terra e la voce ca-

nopa è egiziana) ornati con disegni impressi dalla ruota o col cilindro, primo tipo anteriore al primo mezzo del secolo VI; o ornati da rilievi formati a parte e applicati su varie zone, secondo tipo. Fu centro di questo vasellame con figure Chiusi; e gli esploratori della regione chiusina, ivi trovarono copiosissimi saggi di vasi in bucchero secondo tipo, assegnati al VI e V secolo. (Tav. X). Il museo archeologico di Firenze possiede una raccolta di vasi etruschi bizzarri, animati da busti, animali, cavalieri, uccelli, sfingi, leoni, gufi, un frasario orientale, eloquente all'archeologo. Alla stessa raccolta appartiene il famoso vaso François scoperto nel 1845, vicino a Chiusi, cimelio inestimabile coi nomi degli autori Clitia ed Ergotimo.

Il campo delle terrecotte va coperto da quantità di urne con bassorilievi dipinti, sormontate dalla statua dei defunti, attestazione impressionante di virilità scultorica, di realismo rude, schietto, sano. Chiusi, Fiesole Orvieto dettero al museo di Firenze una serie di urne etrusche, che addito al curioso e allo studioso.

Impareggiabile bronzista, l'artista etrusco molto e bene creò su questo genere: dotato d'immaginazione bizzarra come l'attesta il suo vasellame, fabbricò dei bronzi che associano alla bella trovata il buono stile. Bisogna vedere i candelabri, che spirito bizzarro e burlone: un gatto dà la caccia ad un gallo su un fusto esilissimo; un gatto si arrampica e tenta d'agguantare due uccellini; un cane mira la coppa del lume che un fanciullo tenta di salvare: nè si va ad Aiace, a Cassandra e simili solenni cose. Così se dalle figurine votive, piccoli idoli, oggetti da toelette, oggetti domestici, si sale ai grandi bronzi, l'ascensione

TAV. X. — *Chiusi* — Vasi di bucchero

TAV. XI. — *Parigi.* — Gioielli etruschi nel museo del Louvre
N. 3. orecchino con granate — 4. collana con scarabei di cornalina —
. 9. 10. buccole in filigrana d'oro ornate in smalto — 11. bulla lavoro
granulato. (Martha, *L'Art Etrusque*).

empie l'anima di meraviglia. La chimera d'Arezzo, l'Oratore, la Minerva del museo archeologico di Firenze sono lavori di fama mondiale. La chimera scoperta lavorando ai forti d'Arezzo verso il 1554 è un bronzo dei più perfetti dell'antichità (fig. 9); e Arezzo che trasse titolo di gloria dai suoi figuli, ne trae dai suoi bronzisti, pronti così ai piccoli oggetti come ai grandi.

Gli Etruschi fondevano nel bronzo: armature, forniture da guerra, da cavallo, specchi, lampade, vasellame, gioielli (Tav. XI); e le tombe ne furono depositarie (Tav. XII) come oggi i musei, soprattutto quello archeologico di Firenze, ricco di cose etrusche sopra ogni altro.

Il suolo etrusco fu fecondissimo di specchi, bronzi graffiti con storie ed ornati a semplice contorno esprimenti, non infrequentemente, scene nazionali; in ciò la loro particolare importanza e il segno dell'epoca.

L'arte incisoria di essi corrisponde a quella delle ciste, scatole bronzee ovali o più spesso cilindriche, molto in uso nell'Etruria ove gli atleti o le donne mettevano gli oggetti di loro spettanza. Roma nel museo Kircheriano conserva il modello più famoso: la cista Ficoroni d'un artista per nome Plauzio. Le ciste pigliarono il nome da Preneste perchè in questa città etrusca se ne esumarono parecchie; e alcune di legno coperte di cuoio, appartengono a una varietà secondaria di cui ora non si tien conto.

Il gioielliere etrusco lavorò alla gloria del suo paese: uomini e donne usarono i gioielli in vita e in morte, così le tombe guarnirono di oggetti preziosi le vetrine dei musei: Cere, Corneto, Valeria, Vetulonia.

La bulla, quasi scatoletta di oro argento bronzo, attaccata a una catenella fu il gioiello abituale in Etruria; e la catena con ricchezza di teste, amori, gingilli, oggetti fastosi, appartenne ai gioielli preferiti nel mondo etrusco: anelli, nodi, intrecci, a una o più fila, con lusso di pendagli non escluse le pietre. Le catene

Fig. 9. — *Firenze.* Chimera d'Arezzo, bronzo nel museo archeologico.

d'oro e d'argento attestano lo spirito decorativo dei nostri gioiellieri i quali si distinsero nel lavoro delle granulazioni; onde non può parlarsi di gioielleria etrusca senza nominare questo che fu lavoro particolare agli Etruschi.

Si tratta di disegni ottenuti dal congiungimento di granelli quasi impercettibili, quasi polvere d'oro, uniti con arte che meraviglia, un miracolo!, tale riconosciuto persino da quell'altezzoso del Cellini.

Tav. XII. — *Bologna.* — Suppellettili in un sepolcro etrusco (Fot. Alinari, Firenze).

TAV. XIII. — *Roma.* — Basilica di Costantino

Ricostruzione ideale: struttura schematica e decorata

Il gioielliere etrusco conobbe la filigrana e lo smalto; lavorò l'ambra, e nel disegno dei gioielli ripetè dei motivi tratti dall'arte vascolare, l'anfora con o senza anse, curando piuttosto la pompa e la massa che la discrezione e la finezza.

L'Etruria vanta dei pezzi argentei che attestano il suo procedere parallelo alla gioielleria: cito la tazza d'argento e oro, graffita, prodotto squisito dei recenti scavi di Vetulonia nel museo archeologico di Firenze, ed un'urna di bronzo con lastre d'argento cesellate scoperta, come la tazza, nella tomba del Duca a Vetulonia stessa.

4

Roma s'impone colle sue masse costruttive, colle sue vòlte imponenti, coi suoi massicci piedritti, i quali, filettati da ornamenti, perdono l'aspetto solenne, loro pregio supremo. Dissi altrove che molti edifici romani non guadagnerebbero niente a essere restaurati; non lo dissi a caso avendo la convinzione che quanto ne resta è la loro grandezza e bellezza: la struttura.

Ciò equivarrebbe a dire che il rivestimento decorativo danneggia l'architettura romana. Sicuro: la decorazione d'un edificio non può vivere isolata, deve integrarsi all'organismo; dove se ne allontana diviene un pleonasma e ripugna: l'architettura romana lasciandosi vincere dal fasto, sopprime da sè stessa una parte del suo fàscino (Tav. XIII).

Stata allevata dagli Etruschi, nutrita da essi, educata fortificata dai Greci, l'architettura romana ripete le forme etrusche ed etrusco-elleniche a indi emanci-

parsi e nazionalizzarsi, più di quanto vollero credere coloro che non osano proclamare il genio artistico di Roma, al conspetto della Grecia.

Secondo il Viollet-le-Duc i Romani furono i primi a unire, senza confusione, cioè senza danno dell'organismo architettonico, la struttura alla decorazione, sur una scala vasta; onde la decorazione monumentale va cercata a Roma ed è la decorazione logica per eccellenza. Nella decorazione Roma si giovò del sistema della piattabanda e dell'arco, e usò quella e questo contemporaneamente, come nel frigidario delle terme di Antonino Caracalla.

La ricchezza e il colore della materia, marmi, graniti, porfidi, bronzi ossidati e dorati, furono i mezzi ai quali il decoratore romano chiese bellezza ed armonia d'arte, allorchè la potenza latina toccò il culmine di sua storia; avanti, quando i figuli etruschi costruivano il famoso tempio del Campidoglio e Turiano da Fregene ne modellava il dio grave e puro, allora i marmi, i graniti, i porfidi, i bronzi, parevano troppo ricchi, e Roma non era ancora la città del fasto. Ma il fasto la rovinò; e la decorazione formata di materiali costosi valse piuttosto a sbalordire che a attirare i teneri sguardi degli esteti. Nessun popolo fece tanto uso di marmi, graniti, porfidi, bronzi quanto il romano; e se la bellezza consistesse nella ricchezza della materia, egli sarebbe vissuto abitualmente sulle vette dell'arte.

Invece ciò non è, nel complesso; perchè non si può pensare a una creazione romana, espressione dello spirito latino, senza che un senso di esuberanza offuschi la mente curiosa. Tale impressione suscita lo spett

AV. XIV. — *Roma*. — Urna cineraria di marmo con festoni e bucrani nel museo nazionale (Fot. Alinari, Firenze).

ɔlo romano il quale ispira attenuazioni di cui si tiene ɔnto.

A' suoi dànni giurò la simmetria opprimente e vile asmessa dagli architetti e dai decoratori romani agli ccademici d'ieri, i quali, di quella oppressione e di uella viltà si fecero un merito, togliendoci l'avanzo i seduzione che la simmetria poteva destare, segno i forza, maestà, imperturbabilità.

La stilizzazione si intrecciò al verismo nel frasario ecorativo; e benchè la prima si sovrapponga al se-ɔndo, l'ornato verista latino ha pagine smaglianti di hiettezza e di vigore: si visiti il museo laterano. Il ràle, il candelabro da cui si staccano nastri e mo-vi di fiori, frutta, foglie, costituiscono elemento es-nziale a questo frasario, grave per rilievi, non lim-do per semplicità. Altro motivo tratto dal vero in ısi patère, elmi, corazze, delfini, bucrani, festoni, empie l'ornato latino, di cui ci si rende conto, meglio, edendolo in azione che sminuzzandolo in parole: (fi-ıra 10 e Tav. XIV).

Nessuno stile ammise con maggiore entusiasmo del mano, i festoni, i bucrani, i delfini. Nè è impossi-le che sugli antichi abbiano esercitato uno speciale ettamento i delfini i quali felicemente ondeggiano, in nto e cento ornati, ove Nettuno impera e ove nes-na allusione esiste: e il bucranio, teschio di toro o ve, ripugnante, nei secoli della classicità tenuto in ore, vale contrapposto al giuoco lieto di forme, onde abbelliscono i festoni a cui talora i bucrani si ac-mpagnano, come nell'esempio principe sulla tomba Cecilia Metella a Roma.

A materiare cotale abbondanza d'arte, allo scarpello

tardo si aggiunse lo stucco pronto a ricevere le line
d'ogni capriccio; e l'arte decorativa romana vanta degl
stuccatori abilissimi e si ricorda con istucchi che ti
rano gli elogi d'ogni giudice. Si trovarono nel 1857
in un sepolcro della via latina; successivamente, un
fortunata scoperta d'una casa patrizia, avvenuta in oc
casione dei lavori al Tevere nel 1878, mise in luc

Fig. 10. — *Roma.* Aquila romana, marmo nel portico della chie dei SS. Apostoli. (Fot. Alinari, Firenze).

delle vòlte, delle lunette, dei fregi, dei quadri mer
vigliosi: io non chiedo ai moderni nient'altro di p
che eguaglino quello che vidi e vedo; lo stile rapid
incisivo, espressivo di questi stucchi. La plastica r
mana dovrà collocare sempre fra le sue pagine p
limpide, quelle impresse dallo stuccatore della ca
tiberina assegnata agli ultimi anni della repubblica
ai primi dell'impero (Tav. XV).

TAV. XV. — *Roma.* — Decorazioni d'una casa

...ucchi nel museo nazionale (Fot. Alinari, Firenze).

5

A Pompei, a Ercolano, a Stabia completeremo la conoscenza della decorazione romana; perchè come a Roma essa si vede specialmente nella sua pubblica magnificenza, a Pompei si può adorare nella signorile riservatezza delle abitazioni private.

È facile ricostruire una casa pompeiana colla sua terrazza, le sue porte, la sua mobilia.

Vorrei essere un romano antico per possederne una.

Per giudicare queste abitazioni bisogna ammettere la possibilità di vivere diversamente da quello che noi viviamo; i Pompeiani amavano lo star bene, ma avevano il loro modo di vedere in fatto di comodità. Dimentichiamo di essere quello che siamo, della gente abituata a vivere in queste case d'affitto abitate da diecine, ventine di famiglie, obbligate ai capricci dei padroni di casa o degli amministratori che ne fanno le veci, avida gente, spesso, la quale vede l'affitto, il profitto e il diritto; dimentichiamo questo ed altro, sognando un cuore e una casa a Pompei.

Ogni casa una famiglia, non dappertutto ma quasi: le stanze principali a pianterreno; non scale come nelle nostre case che recano al quarto piano o quinto piano; e libertà assoluta, le stanze aprendosi nell'interno lungi dagli sguardi indiscreti e dalle curiosità beffarde. Luce e aria da un atrio intercolonnato ed allegro; e il padron di casa, che non vuol farsi vedere ha la sua porticina di dietro *(posticum)* a sfuggire il visitatore noioso. Poche stanze ma numerose che si abitano secondo la stagione; nè il Pompeiano viveva senza il

conforto di qualche pianta e di qualche fiore. Casa da
poeta esclama l'uomo positivo; casa in miniatura di-
cono coloro che posseggono vasti palazzi in città e
ampie ville in campagna. Ebbene si servano: io adoro
la bellezza della povera gente.

6

La decorazione in Pompei è tutta in man del pit
tore, mentre in Roma sostanzialmente è in quell
dell'architetto. Accennai i marmi delle costruzioni ro
mane e il lusso di colonne, cornici, archi e vòlte: l
decorazione pompeiana in parte imita coi colori quest
lusso architettonico. Nei più antichi affreschi di Pompe
l'imitazione è evidente; a poco a poco viene a esser
meno fedele, chè si dipinsero colonne, pilastri, corni
di fantasia. Quanto dipinge il decoratore non deve esser
costrutto ed egli si abbandona al capriccio: in ta
modo assottiglia colonne, le sormonta di archi costru
tivamente impossibili, le divide, suddivide con freg
anelli, festoni e imagina prospettive bizzarre le anim
di leoni volanti, cavalli alati, chimere pazze, trito
impudichi (Tav. XVI e XVII) e verdeggia di fogl
lietamente i soffitti non infrequentemente, a dar l'in
pressione dell'aperta, libera campagna (Tav. XVIII
Poeta dunque costui. Il decoratore pompeiano è g
niale, ma non altrettanto vario; dipinge l'architettur
la figura, la natura morta nello stesso modo, col
stessa imaginazione e agilità di mano. È una bellezz
Fiori, amori, ebrezze di baccanti e danzatrici (fig.
e Tav. XIX, XX e XXI); un mondo beato a rovesc
di quello che è, più piccolo, ridotto a un massimo i
piccolezza da costringere a rimpicciolire noi stessi.

Tav. XVI. — *Pompei.* — Decorazio

ella casa de' Vettii (Fot. Brogi, Firenze).

XVII. — *Pompei.* — Decorazione parietale nel museo nazionale di Napoli
(Fot. Brogi, Firenze).

TAV. XVIII. — *Stabia* (Castellamare di Stabia). — Soffitto di una casa nel museo nazionale (Fot. Brogi, Firenze).

\V. XIX. — *Pompei.* — Baccante nel museo nazionale di Napoli
(Fot. Alinari, Firenze).

TAV. XX — *Pompei.* — Figura volante nel museo nazionale
(Fot. Brogi, Firenze).

TAV. XXI. — *Pompei*. — Danzatrici e Baccanti, nel museo nazionale di Napoli (Fot. Brogi, Firenze).

TAV. XXII. — *Stabia* (Castellamare di Stabia). — La Venditrice d'Amori,
nel museo nazionale di Napoli: stato dell'originale e ricostruzione della scena (Fot. Brogi, Firenze).

TAV. XXIII. — *Ercolano.* — Acconciatura d'una donna (?) nel museo nazionale (Fot. Brogi, Firenze).

TAV. XXIV. — *Pompei.* — Acconciatura di Venere, nel museo nazionale di Napoli (Fot. Brogi, Firenze).

L'uomo scompare in questa decorazione e lo sostituisce Amore: Amore canta, giuoca, ride, scherza, piange; piange qualche volta, per insoddisfatto desiderio di godimento. Gli Amori formano il corteggio di Venere, la protettrice di Pompei, la carezzano, la colmano di doni, la accompagnano cento volte a Marte, non l'abbandonano mai. Il trionfo d'Amore scelse sua sede a Pompei e, dovunque, l'arte che vive a Pompei ha profluvio di bellezze.

Un quadro molto grazioso s'intitola alla venditrice d'Amori. (Tav. XXII). Fu scoperto a Stabia. Una donna attempata piglia un amorino da una gabbia che ne contiene vari e, tenendolo dalle ali, lo mostra ad una fanciulla che vuol acquistarlo; essa ne possiede già uno; tuttavia guarda con dolcezza anche questo, il quale tende con gioia le braccia alla fanciulla. Altri quadri svolgono soggetti di vanità e di letizia: (Tavole XXIII e XXIV) nè occorre insistere.

7

Gli studi moderni provarono la origine alessandrina o ellenistica di questa bellezza decorativa e di questi quadri domestici, come li chiama l'Helbig *(Cabinetbilder)*, quasi volendo imitare i musicisti che distinguono la musica di camera da quella di teatro e da chiesa.

L'origine ellenistica deve correggere, così, il nome della pittura che qui continuai a chiamare pompeiana, mentre altrove chiamai sempre ellenistica o alessandrina, essendo questo il suo nome.

Alla leggiadria delle composizioni è raro che corri-

Fig. 11. — *Pompei.* Danzatrici e Baccanti nel museo nazionale di Napoli. (Fot. Alinari, Firenze).

sponda la esecuzione diligente; da ciò uno sbilancio fra le composizioni ingegnose e la fattura povera: i pittori ellenistici trascrivevano liberamente le scene di pennelli insigni; lo che non produsse alcun congelamento estetico come si credette. La pittura ellenistica si mosse col tempo, si evolse in stili dal più modesto in pilastrelli e festoncini con incrostazioni di stucco (II sec. av. C.); al più delicato in ricche architetture con esili colonne e candelabri fioriti; allo stile farraginoso in colori infuocati in intrecci di linee che nel moto e nell' abbondanza, perdono ogni pensiero d'ordine e d'armonia: (1ª metà del 1° secolo d. C. fino alla distruzione di Pompei).

Tav. XXV. — *Napoli.* — La Battaglia d'Isso (?) d'A
mosaico della casa del Fauno a Pomp

Magno contro Dario III, re di Persia (a. 333 av. C.)
eo nazionale (Fot. Brogi, Firenze).

Pompei colla celebrità delle sue pitture trasse a parlare di sè, esclusivamente, quasi la pittura ellenistica non potesse studiarsi che in questa città della Campania e al museo nazionale di Napoli; il quale ricevette copiosa messe di pittura ellenistica: Roma conserva alcuni saggi superbi della stessa pittura. Ci fossero soltanto quelli nella casa romana decorata dagli stucchi da noi ammirati nel museo delle terme, vi sarebbe più che a sufficienza a richiamar su Roma il decoratore e lo studioso.

E Roma e l'arte romana vide maestà di pitture, soprattutto avanti l'impero, ignote al femmineo pennello ellenistico.

Da un sepolcro esquilino dell'epoca augustéa nel 1875, presso il tempio di Minerva Medica, vennero alla luce degli affreschi del III secolo, ispirati ai miti di Lavinio e di Roma (museo delle terme); e questa scoperta, che potrebbe ricordare alcune pitture di Pesto nel museo di Napoli, soleggia lo sterile campo della pittura storica latina, alla quale l'epopea nazionale non ricusò ispirazione e forme, come le aveva offerte all'arte greca; ma il pennello latino accecato dalla dolcezza dell'idillio, si abbandonò a questo, lasciando l'epopea alla scultura. Forse i Romani riconobbero solo al marmo e al bronzo il diritto ad eternare i loro eroismi.

Nel concerto della decorazione latina occupa un posto decoroso il mosaico. Le Colombe di Plinio, la Battaglia d'Isso (Tav. XXV), e il Soso, parlandosi di Grecia, si ricordano a chi evochi pagine meravigliose di mosaico pavimentale, l'unico a cui il mondo romano die' sviluppo pur avendo accolto il mosaico parietale,

adottando vari sistemi; dall'*opus tessellatum*, formato da pietruzze quadrilatere (*tessellae* o *tesserae*), all'*opus*

Fig. 12. — *Baia*. Litigio di due galli, mosaico nel museo nazionale. (Fot. Brogi, Firenze).

vermiculatum in foglie e figure, all'*opus sectile* raffinamento del precedente.

Il museo vaticano raccolse molti pavimenti da scavi di Roma sul Palatino e dei dintorni: Frascati (*Tuscu-*

TAV. XXVI. — *Pompei.* — Fregio decorativo, soglia del protiro nella « Casa del Gran Mosaico », mosaico nel museo nazionale di Napoli (Fot. Alinari, Firenze).

lum), Otricoli, Tivoli, Ostia. E il museo di Napoli non avendo raccolto che il pavimento della Battaglia d'Isso attirerebbe ogni visitatore; poichè questo è il più bel mosaico dell'antichità. Peccato che sia in cattivo essere! Appartiene ad un greco.

Lo stesso museo conserva il mosaico dei due galli scoperti a Baia, scena vivacissima, rabbiosa anzi, di due galli litigiosi (fig. 12) e un grande fregio con maschere tragiche, fiori, frutta, foglie unite da nastri, in un assieme pittoresco (Tav. XXVI). Citando anche questo mosaico scoperto a Pompei, io so di scegliere un altro modello, oltremodo ragguardevole; e questo ultimo è forse sugli altri notevole nella intelligente stilizzazione musiva delle cose rappresentate.

A due colori bianco e nero *(alexandrinum opus)* o a più di due colori, festoso in un'armonia di toni quieti adatti a pavimento, l'arte romana vanta insomma centinaia di pavimenti musivi: ancora fra i più belli ne addito uno scoperto a Frascati col busto di Minerva a mo' di grande cammeo (museo vaticano); e fra i più significativi ecco di novo, alcuni mosaici pompeiani (museo di Napoli) un Acrato cavalcante il leone coronato di pampini, personificazione antica del vino puro; una scena comica con lusso di personaggi sonanti, ascoltanti, gesticolanti, mosaici pavimentali o tappeti marmorei necessari alla decorazione di stanze illeggiadrite dall'arte, opere di tecnica perfetta evocanti la sicurezza di maestri insigni.

8

L'ARTE romana, superba di opere architettoniche quanto potè essere un'arte che servì la fierezza e l'orgoglio d'un popolo padrone del mondo, vide che la bellezza non consiste soltanto nelle innumeri colonne di templi e di teatri, nei poemi marmorei e nei fasti nazionali narrati da alacre pennello entro sepolcri e palazzi; consiste altresì nel diffuso amore agli oggetti della vita. Onde l'arte romana pose ogni sollecitudine a questi oggetti, e lo spettacolo della nostra arte ivi presentasi perfetto nelle eterne armonie della bellezza.

9

I mobili romani erano di bronzo, se ne fabbricarono anche di legno, ma i più e i meglio erano bronzei. Ebbe Roma falegnami ed ebanisti e si deplora che i mobili lignei romani vivano esclusivamente nelle memorie. Gli esploratori di Pompei esumarono dei letti insieme di legno e bronzo, delle tavole, degli armadi delle casse, delle imposte, dei candelabri; e all'epoca di Cicerone (106†43 a. C.), ebbe voga il cedro di cui si fabbricarono tavole di riguardo, letti con intarsiature eburnee (*mensae citreae* e *lecti citrei*), cioè mobili di lusso in aperta concorrenza coi mobili di bronzo. I quali ricevettero sottilità d'intarsi argentei, filettature e fioriture adorabili, come esprimono alcune tavole nel museo di Napoli, modelli di eleganza e di grazia (Tav. XXVII). La grazia sale a maestà in una tavola bronzea di Pompei (*monopodium:* museo di Napoli)

TAV. XXVII. — *Napoli*. — Tavola (*mensa*) di Pompei, bronzo da piegarsi, nel museo nazionale (Fot. Brogi, Firenze).

cui piede, formato da un'erma, si accompagna alla statua d'una Vittoria, incedente superba sopra una grande sfera alla base della tavola. Ciò attesta le cure

Fig. 13. — *Ercolano*. Bisellio d'Ercolano, bronzo nel museo nazionale di Napoli (Fot. Brogi, Firenze).

artistiche rivolte alla mobilia romana la quale, nell'allontanarsi dalla pratica, si deformava in esuberanze ingiustificate.

Il museo di Napoli fra le tavole *(mensae)* comodissime, alcune potendosi piegare di guisa che potevano

portarsi agevolmente da un luogo all' altro, conserva una tavola simile a quella da me pubblicata: ha le gambe in forma animalesca, unghiate (motivo consueto) illeggiadrite da rose e ognuna da un boccio di foglie da cui serenamente spicca in cima la vispa imagine di un amorino.

Non potendo scrivere sulle tante varietà di mobili usati dai Latini, accennando solo le principali, aggiungo il bisellio, mobile da sedere per due, di cui un modello bronzeo cospicuo, venne al museo di Napoli, dagli scavi di Ercolano (fig. 13); ed uno, intarsiato d'argento, Roma ebbe nel museo fondato, correndo il 1876, nel palazzo dei Conservatori. Il ricordo di un letto bronzeo triclinare nel museo di Napoli, d'origine pompeiana, con vaghezza d'intagli, intarsi, idolatranti l'amore, è opportuno in questo luogo.

Evidentemente trattasi di mobili d'arte; i mobili usuali non erano cesellati e intarsiati: considerando però il lusso romano, i mobili artistici dovevano abbondare a Roma e dove l'aquila latina posò i suoi fieri artigli.

Non debbo continuare; se volessi, certi forzieri, *arcae ferratae*, indurrebbero a credere che l'arte si allargava sui mobili romani più che non si pensi: un forziere a duplice e triplice fila di bullettoni, segno e realità di forza, contiene delle teste e degli amorini di solida e coscente modellazione: l'ha Napoli.

10

Continuo coi bronzi; perchè non si può parlare di oggetti artistici di Roma, senza fermarsi a lungo sui bronzi i quali si allineano nei musei ed ornano le col-

lezioni private. Anche trascurando, per eccessivo rispetto alla materia di questo libro, i famosi e popolari bronzi pompeiani, statuette svelte e ridanciane, la popolazione delle Veneri, dei Narcisi, degli Apolli (fig. 14), degli Amori destinati ad ornamento di fontane (figura 15), o a decorare mobili, piedestalli e mensole di atrii, peristili, triclinii, al cospetto di tanta produzione bronzea deve pensarsi che il mondo romano dovette essere abitato da un esercito di cesellatori, fonditori, doratori in ogni età e in ogni luogo.

Fig. 14. — *Pompei.* Apollo citaredo, bronzo nel museo nazionale di Napoli. (Fot. Brogi, Firenze).

Guardo soltanto Pompei, e posso scrivere un volume: forzieri, casse, credenze, vasi, ciste, specchi, candelabri, lampadari, bruciaprofumi, candellieri, lucerne, portatorcie, lanterne, piedestalli, fornelli, cazzaruole, utensili da cucina, posate, strumenti chirurgici, stadere e bilancie, armi,

bardature da cavalli, ornamenti da veicoli, carrozze, lettighe, navi, materiale d'imposte, chiavi, serrature,

Fig. 15. — *Pompei.* Amore coll'oca, bronzo nel museo nazionale Napoli. (Fot. Brogi, Firenze).

gioielli. Chi potrebbe darmi le pagine a parlare di tu tociò, a spiegare tanta varietà di opere modellate, fus

Tav. XXVIII. — *Napoli.* — Candelabro a due lumi, bronzo nel museo nazionale (Fot. Brogi, Firenze).

TAV. XXIX. — *Napoli* — Candelabro, bronzo nel museo nazionale (Fot. Brogi, Firenze).

Tav. XXX. — *Ercolano.* — Brucciaprofumi,
bronzo nel museo nazionale di Napoli (Fot. Alinari, Firenze).

cesellate, dorate, intarsiate nelle officine romane? Molti oggetti che oggi si fabbricano di legno, il mondo romano fabbricò di bronzo; e il bronzo conferisce all'arte romana un indicibile aspetto di decoro. Vorrei mostrare la raccolta di manichi da vasi che Pompei depositó al museo nazionale di Napoli (fig. 16 e 17), e la raccolta di vasi bronzei; e quella dei candelabri, dei lampadari, dei bruciaprofumi: basterebbe una scelta, anche poco rigorosa, nel museo predetto ad accendere di viva compiacenza quanti sentono il fascino dell'arte. (Tavole XXVIII, XXIX e XXX).

Il detto dal Ruskin lanciato a' nostri giorni « la bellezza in tutto e per tutto » altro non è che il principio degli antichi esteti, rifiorito nel tempo ed ereditato dal mondo romano; il quale mise l'arte perfino nei fornelli e negli utensili da cucina, nelle posate e negli strumenti chirurgici, nelle stadere e nelle bilancie.

Un fornello bronzeo scoperto a Pompei ed esposto a Napoli (fig. 18), è un monumento in miniatura: e bisogna visitare la raccolta pompeiana, ercolanese e stabiana di fornelli, bilancie, stadere con pesi a mo' di busti guerreschi o donneschi, con piatti cesellati quasi pàtere argentee, a convincersi che sul campo della raffinatezza estetica, nulla assolutamente nulla, il mondo romano può invidiare a qualunque popolo e a qualsivoglia età della storia (Tav. XXXI).

II

Il soggetto dei bronzi, inesauribile, si unisce a quello degli ori e degli argenti· come si assimila, un po', a quello dei ferri perchè certi oggetti associano bronzo

e oro, bronzo e argento, bronzo e ferro; ma il ferro tenne posto secondarissimo a Roma rispetto al bronzo; non così l'oro e l'argento che servirono alla creazione di molti gioielli e argenterie tanto estesa quanto l'orgoglio, la vanità, la potenza finanziaria dell'impero romano soverchiarono la ragione. Non accenno per caso l'impero; i fasti della pompa non appartengono alla forte e semplice repubblica, e le ebbrezze del lusso elusero le leggi suntuarie che Roma conobbe finchè Roma ignorò la sobrietà. La legge Oppia (215 a. C.) durò troppo poco a regolare e condannare la irriflessione e l'egoismo; così gioiellieri e orefici sulla via di esaltare la bellezza, si fecero complici d'immoralità. Ma l'arte non è immorale, benchè possa divenirlo come ogni forza può tramutarsi in male alla vita: la forza fecondatrice del sole che d'estate abbrucia i frumenti, la pioggia devastatrice che d'inverno abbatte le case.

Fig. 16. — *Napoli.* [illegible] nel museo nazionale di Napoli. (Fot. Brogi, Firenze).

In un certo periodo della storia le donne latine si caricavano di gioielli piucchè ornarsene orecchi, braccia, collo e seno; e si usa affermare che il gioiello romano ha natura grave non delicata come il greco. Ciò sta in parte (fig. 19).

I gioiellieri romani chiesero idee, sul primo, alla

gioielleria etrusca la quale non si ispirò a finezza; ma la ricca gioielleria romana mostrò di conoscere anche la grazia. Al lavoro dell'oro s'unirono, non infrequentemente le gemme; il che avvenne soprattutto dalla fine della repubblica in giù.

Fig. 17. — *Napoli.* Ansa d'un vaso, bronzo nel museo nazionale. (Fot. Brogi, Firenze).

Così uno dei più grandi glittici che lavorasse a Roma fu Dioscoride il quale trionfò nel secolo d'Augusto; ed esso, che fu molto conosciuto, ci prepara agli entusiasmi romani verso il lavorio delle gemme, il quale nel mondo artistico latino sedusse uomini e donne.

Eliogabalo (218-22) portava ai calzoni delle gemme incise da artisti di prim'ordine; Aureliano (270-75), vincitore di Zenobia consacrò nel tempio del sole, delle vesti coperte di gemme; e Nandiano descrive l'abito imperiale di Onorio saettante luci variopinte di ametiste e giacinti.

Fig. 18. — *Pompei*. Fornello, bronzo nel museo nazionale di Napoli. (Fot. Alinari, Firenze).

Le gemme incise, i cammei romani, darebbero argomento a un capitolo speciale; ed anche ad avvicinarsi solo alle opere eminenti, il grande camméo di Vienna, onice a tre strati colla famiglia e l'apoteosi d'Augusto o il «grand camée de France», agata inarrivabile assegnata all'epoca di Calligola: ad avvicinarsi soltanto alla collezione degli Uffizi o del museo nazionale di Napoli, l'animo impressionato conduce lungi la parola obbligata a crudeli limitazioni. In breve: la glittica, come in Gre-

TAV. XXXII. — *Parigi.* — Vasi storiati del tesoro di Boscoreale, nel museo del Louvre.

cia, ebbe cultori altissimi a Roma e vi ricevette inenarrabili onori.

Superfluo parlare del contributo dei maestri ellenici: molti artisti che lavorarono a Roma erano greci, parrà superfluo ripeterlo, ma anche Roma ebbe degli artisti.

Tenui onori non si consacrarono nemmeno all'argenteria; anzi, arte vistosa, raccolse l'omaggio del prodigo romano che stimò offesa nazionale a Roma l'austerità degli antenati.

Fig. 19. — *Roma*. Gioielli romani.

L'Italia non è tanto (1895) venne richiamata dalla gioia d'una scoperta: « gli argenti di Boscoreale » così detti dall'agro pompeiano in cui la scoperta avvenne. Essi vantano già la loro letteratura; e dal De Villefosse al Mau, al Reinach, alla *Napoli Nobilissima*, tutti s'inchinarono davanti a questi argenti, i quali con impareggiabile efficacia, nel Louvre e nel museo britannico, confermano i superbi voli del genio antico: (Tav. XXXII e fig. 20).

Nessuna scoperta si salutò più insigne di questa, negli

ultimi tempi; e si capiscono gli amori dei Romani all'argenteria, la cura degli intelligenti a comporla in collezioni, la simpatia di tutti verso gli argentieri che Roma ebbe numerosi, autori di coppe, fiale, anfore sbalzate, cesellate di cui parlano i musei a Parigi, Londra, Berlino, Napoli, Roma.

Fig. 20. — *Parigi.* Vaso storiato argento] del tesoro di Boscoreale, nel museo del Louvre.

Si conosce il nome d'argentieri eminenti: — Atenocle, Boeto, Mèntore, Acragante, Calàmide, Taurisco di Cizico; si sa che dei pezzi d'argenteria latina salirono a prezzi favolosi unendo bellezza a peso (de' vasi di cento, dugento e persino trecento libbre!); e si raccolse che personaggi di gran conto, nel mondo romano, furono collezionisti d'argenteria, a parte il famigerato Caio Cornelio Verre, il quale, smanioso di

possedere argenti li rubava onde arricchire la sua collezione celebre nella storia. La Sicilia, luogo delle ruberie verresche, ne informi; e Siracusa dove Verre riunì gli argenti che amò e dove aprì una specie di studio d'argenteria, dica a che punto salì lo sdegno ai diritti di proprietà in questo Vanni Fucci dell'argenteria sicula.

12

Sui tessuti ne informa Plauto: dal II secolo la Campania ne fu produttrice meritevolissima, egli assicura.

Nei primi tempi dell'impero l'uso dei tessuti monumentali era diffusissimo a Roma. Così Ovidio: da cui s'induce che i Romani consideravano i tessuti gradito mezzo di decorazione. Roma quindi non sarebbe stata seconda alla Grecia nell'uso che ne fece: i tappeti di Babilonia e di Alessandria godettero le simpatie del mondo romano che li pagò lautamente e non sempre, in misurato modo, li collocò in templi, teatri, sale private.

Una sala da pranzo di Metello Scipione, era coperta da tessuti decorativi costati 800,000 sesterzi (168,000 franchi); e Nerone spese quattro milioni di sesterzi (840,000 franchi) ad un simile ornamento. Scene di fanti e di animali evocavano storie e ludi solenni; e l'alto ordito o il ricamo serviva docilmente le eccitate fantasie: il teatro di Pompeo si cuoprì d'un artistico velario con carri e cavalli emergenti da un firmamento di stelle; e nel palazzo di Scauro sventolavano tende di porpora ricamate da perle; così, a Roma, l'anima della bellezza si smarrì nelle sontuose vie dello

sfarzo. Ciò avvenne subito dopo il regno degli Antonini; in questo tempo il lusso che cresceva a dismisura ispirava agli artisti ogni genere di follie. Fino alla metà del III secolo, gli imperatori erano andati vestiti semplicemente colla toga; da quest'epoca indossarono costumi così scintillanti di ori e gemme da far pensare al lusso delle corti orientali. Fu Aureliano (270-275 d. C.) il primo a sfoggiare ogni specie di ricchezze; Diocleziano (284-305) rincarava la dose e i suoi successori lo stesso. Intanto il fasto della corte seminava vizi e intemperanze; e il Romano, grave ed austero, dimentico di sè stesso, cercò essenze e ricevette gli sdegni di Cicerone.

13

La terracotta rosseggiò nell'architettura latina dell'epoca etrusca, e allora e dopo, materiò il vasellame, le anfore, i crateri, gli sciffi, i calici destinat all'uso domestico, oltre ad un'enormità di lucerne a mano e di olle svelte e panciute. I vasi erano lisci decorati, e i buccheri d'Etruria trovarono larga acco glienza nel mondo romano; ma Arezzo che colle fab briche dei suoi vasi, salì al primo posto sulle cener della fabbricazione campana, vinse Chiusi e gli alt centri, creò allato di vasi verniciati in nero, imitazion del vasellame campano, dei vasi rossi, e l'*aretina vas* di cui Porsenna si servì nei suoi conviti di lusso, ebb sua fortuna nel mondo latino. Questi vasi erano e son ornati da fregetti, mascheroni, festoncini, ovoli, fes di amori e baccanti, eco delle pitture ellenistiche; questi vasi dai rilievi leggieri trovano loro origine n

vasellame metallico e accolgono a profusione le vaghezze pompeiane.

Incredibile la quantità di lucerne che Roma fabbricò all'uso comune, sacro e profano, semplici e comode, lisce o fiorate, simili a quelle che pubblicai nel capitolo precedente. Esse fanno parte della grande famiglia di terracotte destinate all'illuminazione, che il mondo romano volle viepiù carezzata dall'arte dove, al luogo delle lucerne, sostituì dei lampadari pensili, terrecotte a cinque dieci venti becchi, attaccati a catenelle, in un'armonia gioiosa di linee e rilievi narranti gesta eroiche di numi, episodi di vita vissuta, imitanti teste di dèi, d'uomini (canope), di animali, sino al fallo inverecondo evocante Priapo, il forte, il rigoglioso.

I vetrai che Roma vide presso il circo Flaminio e quasi riuniti in classe professionale, empirono templi, case, fondaci di coppe, bottiglie, imbuti, bicchieri, perle a migliaia, urne cinerarie a centinaia.

Parrebbe che in Italia non siano costumati i vasi di vetro prima di Cicerone, ma i gioielli e i vasetti da profumi, *alabastra*, entrarono presto nel costume latino; e i vetri alessandrini, come i tappeti, si tennero in grande conto a Roma, che possedette delle fabbriche vitree sue proprie.

Pompei e Ercolano restituirono molti vetri all'avida curiosità attuale; e i ritrovamenti attestano che la vetreria nell'epoca romana, conobbe ogni forma di bellezza e ogni perfezione di tecnica. Salda nelle sue radici, essa poteva darci dei vasi come il vaso Portland, nel museo britannico, scoperto a Roma sulla via di Frascati ai tempi di Urbano VIII (1623-44), con figure,

meraviglia dell'antichità: ed ecco la celebre anfora bacchica di vetro turchinò e bianco ritrovata a Pompei nel 1837 al museo nazionale di Napoli (Tav. XXXIII) che si orna, fra i suoi numerosi vetri, d'una pàtera pompeiana con manico orizzontale, vetro azzurro, la quale viepiù esprime l'alto e ben nutrito sviluppo della vetreria nel mondo romano.

Roma conobbe i vasi murrini, che gli scrittori antichi collocano fra le gemme e i cristalli di rocca, e i moderni fra le ceramiche: sono vasi fragilissimi d'una terra orientale detta *murrha*, il più notevole dei quali è un cantaro dionisiano, detto « coppa dei Tolomei o di Mitridate » nel gabinetto delle medaglie a Parigi. A questa famiglia vorrebbesi assegnare la celebre « tazza Farnese » nel museo nazionale di Napoli, animata da figure appartenenti alla raccolta di Lorenzo dei Medici; ma si discute se è antica o del Rinascimento. Io la credo antica.

14

Gli scarpelli romani non hanno nulla da invidiare a quelli di qualsiasi età; essi si condussero sulle pietre e sui marmi, agili e sapienti, come ciò volle il gagliardo spirito degli scultori. Sarebbe ingenuo pensare il contrario; e l'arte decorativa latina, che si sforzò ognora a comporre in unità indissolubile la bellezza e la perfezione tecnica, creò una plastica ornamentale d'una espressione solitamente robusta, d'una saldezza di forme che è gioia e benemerenza estetica.

A questa plastica, anche all'infuori dai soggetti architettonici, capitelli, basi, trabeazioni (Tav. XXXIV),

TAV. XXXIII. — *Pompei.* — Anfora, vetro nel museo nazionale
(Fot. Brogi, Firenze).

Tav. XXXIV. — *Roma.* — Trabeazione nel Panteon.
(Fot. Alinari, Firenze).

TAV. XXXV. — *Roma.* — Biga votiva, marmo nel museo Vaticano (Fot. Alinari, Firenze).

mensole, non poteva mancare occasione ad opere di bellezza: il mondo romano, dovizioso, chiese alle pietre ed ai marmi tavolini, sedie, candelabri, vasi, fontane;

ig. 21. — *Roma.* Sedia balnearia marmo nel museo vaticano. (Fot. Alinari, Firenze).

d una famosa biga votiva al Vaticano (Tav. XXXV), arte restaurata parte moderna (il cavallo sinistro è ovo) si cita, modello di scultura decorativa, che soravanza molte sculture dello stesso stile.

Un gruppo di tavolini marmorei colle gambe a mo'

di zampe leonine o a figure leonine largamente alate (bellissimo modello nella casa di C. Cornelio Rufo a Pompei) attestano l'indirizzo decorativo di Roma in queste opere (Tav. XXXVI), e alcune sedie marmoree, nel museo vaticano (fig. 21), ne commentano la forma vivente in accordo colla bellezza. La quale, allargandosi in candelabri, vasi, fontane, tesoreggia il gusto latino e le sue attitudini creative.

L'arte nostra trae, difatti, origine ad ogni nobiltà scolpendo candelabri e vasi: il museo vaticano ne offre alcuni in cui la veste decorativa sorride di vera intima eleganza e un candelabro oggi al museo predetto, attesta quanto scrivo (Tav. XXXVII). Fra i vasi sia sufficente il ricordo del Mediceo nella galleria degli Uffizi: scoperto a Tivoli nella villa Adriana vanta un compagno, il vaso Borghese, scoperto a Roma negli orti Sallustiani e portato nel 1808 a Parigi, ove si vede nel Louvre (Tav. XXXVIII). Scegliendo tra i vasi di carattere più ornamentale, io offro un vaso del Vaticano (Tav. XXXIX), la cui modellazione vigorosa propaga deliziosamente luci e ombre alla « materia soggetta » come se questa fosse pasta anziché marmo.

Tav. XXXVI. — *Pompei.* — Tavola di marmo
nel museo nazionale di Napoli (Fot. Alinari, Firenze).

TAV. XXXVII — *Roma.* — Candelabro di marmo nel museo Vaticano (Fot. Alinari, Firenze).

av. XXXVIII. — *Parigi* — Vaso Borghese con una scena bacchica, marmo nel museo del Louvre.

Tav. XXXIX. — *Roma* — Vaso floreato marmo nel museo del Vaticano (Fot. Alinari, Firenze).

PARTE SECONDA

CAPITOLO PRIMO.

Arte Paleocristiana

1. Paganesimo e Cristianesimo: penetrazione dell'uno nell'altro. — 2. Legni e Bronzi. — 3. Terrecotte e Vetri. — 4. Gioiellerie, Oreficerie e Avori.

1

PRESA nel suo assieme l'arte decorativa delle catacombe, ossia dei cimiteri cristiani, non si volge tutta ad appagare la devozione, ma si prepara anche ai voli della bellezza. Quante figure a cui si attribuì significato misterioso e simbolico, non sono destinate che a ornare il soffitto di un cubicolo o a riempire lo spazio tra una storia e l'altra in un arcosolio. Una scuola scientifica si propose di spiegare il senso recondito d'una moltitudine di figure ornamentali, tritoni, ippocampi, uccelli, cavalli, telamoni, d'arte paleocristiana; ma basta confrontare i freschi del cimitero di San Gennaro a Napoli, p. es., coi freschi pagani corrispondenti per accorgersi che si esagerò dai simbolisti ad ogni costo.

La influenza antica permase lungamente nella decorazione dei primi tempi del Cristianesimo: il Le Blant,

che si era meravigliato di trovare nella epigrafia cristiana primitiva la ripetizione insistente di forme d'origine pagana, ritrovò queste medesime traccie negli scultori d'ornamenti e figure, ai quali si aggiungono i pittori.

Ecco un disegno di vòlta nel cimitero di Callisto — cubicolo di S. Cecilia — a Roma (fig. 22), dove il mito pagano d'Orfeo, vien simboleggiato dall'arte paleocristiana [1]. Qual più efficace legame? Mi par che l'Orfeo dei Cristiani volgendosi allo spettatore parli presso a poco così: la religione che ispirò l'arte nova alla quale io debbo l'esser mio presente, venne ad affratellare non a dividere gli uomini e le credenze. L'arte è specchio del sentimento. Lo stesso linguaggio parlano molte sculture e pitture cimiteriali.

Il decoratore cristiano procede dunque direttamente dal decoratore pagano: ho davanti la decorazione del cubicolo di Ampliato nel cimitero di Domitilla a Roma sembra eseguita da un pittor pompeiano: e siamo all fine del primo secolo o al principio del secondo. Cos dire d'una celebre vòlta nel cimitero di Lucina, fin del secondo secolo? o d'una vòlta leggiadrissima n cimitero di Priscilla?

Quello che più fortemente ancora si dice della d corazione nei cimiteri di Napoli.

L'arte paleocristiana canta sommessamente, nei su recessi sotterranei, le beltà tentatrici del mondo pagan ecco.

---

(1) Cubiculo o *cubiculum* è una stanza funeraria scavata nelle lerte dei cimiteri sotterranei: *arcosolium* è una nicchia arcuata, la parte inferiore murata a altezza d'appoggio va coperta da una la di pietra che fa l'ufficio di sarcofago.

Nel secondo periodo dell'arte cristiana, da Costantino n qua, tutto si cambia: l'iniziativa privata a cui principalmente devesi la decorazione dei cimiteri paleo-ristiani, lascia il campo all'esigenze del culto ufficiale i mosaici, gli affreschi, sotto lo stimolo della libertà, ominciano a ripigliare il loro moto naturale.

ig. 22. — *Roma*. Vôlta del cubicolo di S. Cecilia nel cimitero di Callisto.

2

L'ARTE cristiana primitiva si adorna d'un monu-iento ligneo di fama mondiale, l'imposta della ba-ilica di S. Sabina a Roma, che compensa la mancanza

di monumenti lignei risalenti ai primi secoli della chiesa. Molti credettero di attribuire il XII o XIII secolo all' imposta di Roma, ma la critica moderna ne constatò la prodigiosa vetustà che tocca quella in cui la basilica fu compiuta (435). Formata da bassorilievi, di nuovo interpretati iconograficamente dal Grisar, essi non escirono tutti da una stessa mano e rispecchiano le condizioni di pensiero e di arte della pittura e scultura cimiteriale. La imposta di S. Sabina contiene la più antica crocifissione; la forma ne è poverissima e nei migliori bassorilievi tende ad innalzarsi l'arte romana e lo scarpello che cerca la vita. Essa ha la sua letteratura ed i maggiori scrittori ne sono: il De Rossi, il Garrucci, il Kondakoff, il Doppert, il Berthier, lo Strzygowski, il Wiegand e il detto Grisar.

Di questi il Berthier affermò che la imposta si compone d'imitazioni e si fece con avanzi anteriori a VII secolo; e lo Strzygowski in suo studio apparso nell'*Annuario dei Musei Prussiani*, vol. XIV, notò l'esistenza di alcuni bassorilievi marmorei, ornamenti a tre chiese di Costantinopoli, Agja Sofia, Kalende Dschiami e Kahrijé Dschiami, dove sono riprodotti delle imposte pure lignee anteriori al VI secolo: l'osservazione dovrebbe comprovare la vetustà della imposta di S. Sabina, la quale manca di dieci storie quattro grandi, sei piccole. La crocifissione la più antica, dichiarai, del Cristianesimo è svolta a questo modo il Redentore in croce cogli occhi aperti in mezzo a' due ladroni che al suo confronto sembrano fanciulli, e storie migliori sono intagliate — devo ripeterlo? sotto l'influenza dall' arte romana, come la famosa statua di S. Pietro in Vaticano del V secolo, non d

Tav. XL. — *Roma.* — Imposta storiata, legno di S. Sabina (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. XLI. — *Roma.* — Imposta storiata, legno di S. Sabina: particolare d'un pannello (Fot. Alinari, Firenze).

XIII, come piacque al Wickoff, il quale creò una questione inversa a quella dell'imposta aventina (tavole XL e XLI).

Meno nota di quest'ultima, esiste un'imposta vetustissima in S. Ambrogio a Milano sull'ingresso principale: lignea, intagliata, restaurata (1750) raffazzonata, rifatta largamente si assegna in generale al IX secolo, ma secondo il Goldschmidt è coeva alla imposta di S. Sabina. Tale ardita opinione potrà meritare ospitalità in queste pagine, quando si possa studiare la imposta ambrosiana meglio di quanto oggi è dato.

Forse il bronzo materiò dei monumenti appartenenti all'arte paleocristiana; gli esempi di Roma potevano secondare il nostro campo, sul quale gli esploratori rintracciarono un gruppo di piccoli bronzi, di lucerne semplici o idealizzate in colomba, delfino, agnello, nella forma di nave o in quella di basilica. Colle lucerne rintracciarono delle tabelle votive e letterate, direbbe il De Rossi, con medaglioni recanti la sigla di Cristo, i quali richiamano la gabata o *signum Christi*, del medagliere Estense, ritenuto unico campione d'insegna militare cristiana dell'esercito romano, se non è un sacro donario, o parte d'esso come si vede nella tabella votiva del museo Bruckenthal a Hermannstadt. Il più bel bronzo paleocristiano non trovasi bensì fra quelli a cui allusi: gli è desso il più antico e prezioso monumento iconografico dei due principali apostoli della chiesa, Pietro e Paolo, ed è un medaglione col profilo di questi principi del Cristianesimo trovato nel cimitero di Domitilla, recentemente identificato in quello dei SS. Marco e Marcellino, depositato nel museo cristiano del Vaticano e risale all'epoca degli Antonini (fig. 23).

Non parlo di gioielli bronzei, anelli, fibule, croci pettorali con simboli cristiani, la nave, il pesce, l'àncora, la palma guerniti o no di gemme, onde il mondo paleocristiano fu doviziosamente provvisto: vengo alle terrecotte e ai vetri.

Fig. 23. — *Roma*. Medaglione dei SS. Pietro e Paolo nel museo cr stiano della biblioteca vaticana

3

L'ARTE paleocristiana contribuì alla fabbricazior di lucerne in terracotta. Ne vedemmo di bronzo, r esistettero d'argento, se ne fabbricarono innumer

voli di terra rossa, giallastra, bianca, ben manipolata, ornate di simboli, inscrizioni, sigle dalle forme più comuni alle meno, con vaghezza di fregi, con presenza di immagini dal Buon Pastore alla Martire cristiana a una croce, a un pesce, a un agnello, a un albero.

Le lucerne in terracotta sono più vetuste di quelle bronzee ed argentee, ma in un certo periodo la fabbricazione di quelle e queste coesistette. Se ne esumarono moltissime al Palatino, presso il clivo della Vittoria che durante quattro secoli albergò principi cristiani; e ne raccolse molte il museo vaticano e l'Olivieri di Pesaro.

Tonde e basse, col manico ad una estremità, allungate dall'altra, un picciuolo per lo stoppino, uno o due buchi nella parte tonda a collocarvi la materia illuminante, si somigliano tutte queste lucerne; e gli esempi che detti mi dispensano di darne de' nuovi: la loro differenza da un'epoca all'altra, da uno stile all'altro consistendo nella volubilità ed opportunità dell'ornamento.

I vetri occupano uno dei primi posti nell'arte che si studia: il sistema di fabbricarli apparteneva a quel mondo romano che aiutò la società cristiana a crescere rapidamente e prosperare. I cimiteri di Roma ne conservarono una grande quantità bianchi, colorati, aurati, lisci, incisi, storiati: sono vasi, bicchieri, piatti, lampade, bariletti, medaglie, anelli, braccialetti, statuine, pesci, di cui Roma colla raccolta del Vaticano e del collegio romano, Firenze colla raccolta degli Uffizi, dànno un'idea compiuta. Il collegio romano, segnatamente, conserva dei vetri aurati del III, IV e V secolo d'un'importanza eccezionale.

Parte di questi vetri servivano alle agapi funebri; e, i bicchieri contengono, graffiti, voci o motti d'augurio, spesso le immagini di S. Pietro e S. Paolo, a motivo della somma venerazione di cui si circondarono questi principi della chiesa: nè si escludono gli ornamenti a rilievo che adducono ai cosiddetti *diatreta*, vasi a traforo o duplici, nel senso che un vaso interno è circondato da una specie di reticola a giorno.

4

Sorvolasi sui gioielli, gli anelli, le fibule, gli spilloni, le croci pettorali, care ai Cristiani, come gli anelli il cui uso era esteso, onde ne esiste un flagello di tutte le forme e materie: sorvolasi sulle gemme incise anche perchè l'arte non ha da rallegrarsi di questa produzione arcaica ed accennasi subito l'oreficeria di argento, stagno, piombo, di cui Roma con alcune amule del museo vaticano, Monza con alcune medaglie e alcune fiaschette nel tesoro del duomo, dà esempio non ignobile. Le amule non ci portano al di là dal V secolo al quale si assegna un calice d'argento appartenente alla parrocchiale di Lamon (Belluno) il più vetusto oggi noto ch'io sappia, semplicissimo senza ornamenti, ch'io potei disegnare nel primo volume della mia *Arte nell'Industria*.

L'oreficeria paleocristiana s'insignorisce di altri argenti, cassette o capselle reliquarie di cui una appartenente alla basilica di S. Nazzaro a Milano, venuta in luce nel 1894, ha sostanza d'arte e di vita; un'altra capsella nel museo cristiano del Vaticano, d'origine affricana, fu offerta dal cardinale Lavigerie a Leone XIII

in occasione del suo giubileo e va al V secolo, poco più in là di due capselle trovate nel 1871 sotto l'altar maggiore della basilica di Grado, meno evolute degli argenti di Roma e Milano.

Una serie di quadrati eburnei, ornamento d'uno fra i più venerati monumenti dell'antichità cristiana, la cattedra di S. Pietro nella basilica omonima a Roma, apre trionfalmente la via a parlare degli avori il cui uso non ebbe tiepide accoglienze, presso i Cristiani primitivi. I quali scolpirono l'avorio in minuti soggetti di culto e di vita: anelli, encolpi, dittici, cofanetti, piccole teche, coperte d'evangeliari, pissidi, creando all'archeologia paleocristiana nuove fonti di curiosità.

Quella cattedra coperta da quadrati eburnei in cui Ercole si agita contro l'idra, il cervo, il toro, il cinghiale, il leone accogliendo il rivestimento eburneo che è il nostro soggetto, abbraccia il V o VI secolo non potendosi attribuire età meno vetusta a quei quadrati.

A chi chiedesse meravigliato come mai una cattedra cristiana si orna di sculture pagane, si risponde che di regola i primi Cristiani non badarono ad accogliere effigie del ciclo pagano in arredi ecclesiastici, eccezion fatta dai primi tre secoli; onde la cattedra di Pietro poté ricevere Ercole e le sue forze.

Le immagini che rivivono nella cattedra di Roma rivivono in folla su una quantità di cofanetti eburnei onde l'Italia gode il privilegio dei più belli. Arcieri, centauri, amorini, cavalieri, con Apollo che suona la lira e Sansone che sbrana il leone, rumoreggiano su piccole lastre eburnee, in un gruppo di cofanetti, che si somigliano, detti italobizantini.

Essi vengono più in qua d'un famoso ornamento eburneo, la teca sacra d'avorio nel museo di Brescia, la quale deve esser nota a chi s'invogli d'una scultura del IV secolo, in cui il senso della vita si unisce felicemente alla destrezza del comporre, diffusa in una molteplicità di scene (Tav. XLII).

Al secolo successivo risale un noto dittico del duomo d'Aosta, il più vetusto, il dittico di Sesto Anicio Probo console nel 406, coll'effigie dell'imperatore Onorio, la cui antichità lo fa venerando e l'arte lo fa monumento di sommo pregio (Tav. XLIII).

L'Italia è ricca di dittici eburnei: uno interessante lo possiede il duomo di Lucca, del console Areobindo il giovane (498-514) ed appartiene a un gruppo di dittici che stati consolari si tramutarono in ecclesiastici e si dicono misti. Essi venivano rimaneggiati passando da uno all'altro stato: nel mondo romano erano ricordi di nomine consolari, strenne di fine d'anno; nel mondo paleocristiano ornavano altari, ricevevano note relative a santi martiri, cronologie di vescovi, di benefattori e contenevano fogli in pergamena. I primi Cristiani così li svisarono e se li appropriarono: un dittico non ancora ricordato fra i notevoli nel duomo di Monza (V secolo), diede molto filo da torcere a chi si interessò alla sua iconografia: (Galla Placidia, Valentiniano III ed Ezio?).

Il V secolo fu epoca di scultura eburnea e produsse un tesoro di piccola plastica; esso, astrazion fatta di altre prove cospicue (quelle ricordate) basterebbe a primeggiare nell'arte decorativa, con una famosa lastra eburnea contornata da pampini e animata da immagini, tesoro del duomo di Milano; chè questo contorn

Tav. XLII. — *Brescia.* — Teca sacra
avorio nel museo cristiano, parte di mezzo (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. XLIII. — *Aosta*. — Dittico consolare di Sesto Anicio Probo coll'effigie dell'imperatore Onorio, avorio nel tesoro del duomo (Fot. Alinari, Firenze).

queste immagini evocano tutta la sensività del V se-
lo e la esaltano.

Gli ammiratori di rarità s'informino d'una pisside
urnea nella basilica di S. Colombano a Bobbio, as-
gnata al II al IV, ma del V secolo, coeva a una ce-
bre pisside eburnea nel museo di Berlino.

CAPITOLO SECONDO.

Arte Bisantina e Musulmana

1. Arte bisantina e suo contenuto decorativo. — 2. S. Sofia all'estern
e all'interno. — 3. Decoratori bisantini, Mosaici parietali e pav
mentali e una massima della loro arte. — 4. Gioiellerie e Oref
cerie. — 5. Bronzi e Legni. — 6. Ricami e Tessuti. — 7. Avor
— 8. Origine dell'Arte musulmana e le sue scuole: arabica, m
resca, persoislamica, turca od ottomana. — 9. Tessuti e Cer
miche siculo-normanne. Vetri, Cuoi e Metalli. — 10. Nell'Ar
persiana, chinese e giapponese.

I

PER qual fenomeno storico l'impero di B
sanzio o di Costantinopoli sia diventat
l'ultimo asilo dell'arte nei bassi tempi d
Medioevo, non è difficile indagare. Si di
subito: la munificenza dei coronati; — ad
gio! chè ove l'arte non sia bene stradata, non v'ha i
coraggiamento di principe che la faccia fiorire.

L'arte nuova di Bisanzio potè imporsi perchè il suo
che la vide nascere non era stato visitato dalle schie
di Barbari che in Italia, Spagna e nelle Gallie cons
marono ogni genere di rapine. I documenti dell'a
tichità, rispettati dalle popolazioni indigene, erano
masti esposti agli occhi di tutti; e gli artisti cristia

Tav. XLIV. — *Roma.* — Transenna con pilastrini in S. Clemente (Fot. Alinari Firenze).

Tav. XLV. — *Ravenna.* — Transenna a intrecci, marmo d'un altare in S. Vitale (Fot. Alinari, Firenze).

d'Occidente li consultarono rammentando tuttavia il passato glorioso dell'arte nazionale.

Ci troviamo così davanti una nuova civiltà, la quale ebbe il suo trionfo nelle chiese, e tra le chiese l'ebbe in S. Sofia; esempio fondamentale del nuovo stile detto bisantino, fusione ingegnosamente combinata di elementi orientali e occidentali.

Il Viollet-le-Duc vide in quest'arte nuova una influenza siriaca; e il De Vogüé raccolse una quantità di fatti, a dimostrazione di ciò, nella Siria centrale, su monumenti cristiani che vanno dal IV al VII secolo. L'arte greca dopoché i Romani erano divenuti i padroni dell'Attica, aveva avuto una nuova fioritura nella Siria, e quest'arte grecosiriaca era in pieno sviluppo quando l'impero romano fu trasferito in Bisanzio.

Ond'essa dovette avere un'influenza sulle sorti dell'arte occidentale trasmigrata in Oriente: la influenza si delineò profonda sull'ornato del nuovo stile, contenuto in un frasario d'intrecci scolpiti a bassorilievo o a traforo (caratteristiche le transenne bisantine [tavole XLIV e XLV]) e in un abbondante tributo zoologico orientaleggiante reale e irreale: colombi e pavoni che si dissetano a vasi, aquile che svolazzano fra girali, agnelli, cervi, pantere, leoni, stilizzati in un linguaggio facile di modi semplici; e la proverbiale magnificenza, la regale magnificenza bisantina, sorse da un rinnovamento del senso pittorico, dalla gaia festività del mosaico sopravivificata di colore e oro, di movenze plastiche e austere, ordinata ed equilibrata in una espressione decorativa.

Nessuno conobbe l'arte bisantina come noi che siamo in grado di vederne i meriti e i difetti, di distinguerne

le fasi, di misurarne il valore, di additarne l'estremo esaurimento (IX secolo), allato di una prolifica virtù creatrice (V e VI secolo) con infusione di nuovi sensi di vita (XI, XII secolo).

Da ciò la condanna di chi giurò sull'immobilità della nostra arte, la quale conobbe passioni, fremiti, fortune e debolezze. Oh i fati mutabili di nostra esistenza!

L'Italia gode il vantaggio di offrire il quadro della nostra arte in ogni fase. Ravenna ne possiede le imagini più belle; e le sue architetture, i suoi mosaici, i suoi ori, i suoi avori evocanti il V e VI secolo, dicono il profondo senso decorativo dei Bisantini. Roma, allato di imagini sontuose, offre corrotte forme di bellezza.

L'Italia meridionale, che un malinteso patriottismo volle esulare dalla civile opera bisantina ad onorare l'arte italica forte per sola sua attitudine nativa, fu invasa di bisantinismo dalle Puglie alla Calabria alla Sicilia, e raccolse in un'estasi d'amore la rifioritura di esso (XI e XII secolo); la quale ebbe suo centro la badia di Montecassino e suo sollecitatore l'abate Desiderio, che verso la metà dell'XI secolo chiamò in Italia, dall'Oriente, mosaicisti e scultori ben auspicando l'età nuova. E Venezia tenne bordone a tanta bellezza.

2

A s. Sofia di Costantinopoli, il sistema decorativo scaturisce dalla ossatura costruttiva: contrasto di superfici piane con statue monumentali, che dal riposo onde vengono circondate traggono effetto di bellezza poderosamente espressiva.

L'esterno non ebbe il luminoso rivestimento che i
uoi due architetti Antemio di Tralles e Isidoro di Mileto
maginarono.

Formato da lastre di marmi e da qualche mosaico,
oro e azzurro, non avrebbe disturbato i pilastri le
mura, le vòlte e per quanto ricco non avrebbe umi-
ato, con inutili risalti, la solennità di questa massa
ostruttiva: esempio raro del modo con cui si debba
pplicare la statuaria agli edifici.

L'interno ricchissimo non nasconde colla sua ric-
hezza la struttura; la decorazione consiste in un ri-
estimento di lastre marmoree sulle pareti verticali e
ı uno sfolgorio di mosaici a fondo d'oro sulle vòlte.
e colonne di marmo, forte di colore, con capitelli in-
igliati sostengono delle leggiadre gallerie; e lo stile
lastico fine minuto, nutrisce la bellezza del resto.

La struttura domina dunque con tutta la sua sovra-
ità in quest'interno coperto di luce d'oro, dall'appa-
enza più vasta di quanta non sia, al rovescio del San
ietro di Roma, che, con tutti i suoi pilastri e la mol-
tudine delle sue sculture, appare più piccolo di quanto
fettivamente è.

Che accordo di colori nell'interno di S. Sofia! V'ha,
ıi, una felice associazione di forze, governate da una
ente unica fatta di poesia e intelligenza pratica.

E pure gli artisti dotati da queste attitudini creative,
Bisantini, si consideravano spenti alle sovrane armonie
ella bellezza, incapaci di virtù educatrice, non ad altro
ti che a seminare errori e mollezze nel nosto campo!
accusa si allargava a tutto ciò che non fosse clas-
o; solo l'arte di Grecia e di Roma, possedeva con-
rmazione solida e articolazioni salde da primeggiare,
golare e dirigere.

3

Come decoratori e soprattutto come coloristi, gli artisti bisantini non hanno rivali; e sia che operino a Costantinopoli, sia che lavorino a Ravenna, a Venezia o a Palermo, sono ammirabili. Furono essi a stabilire la massima: che in ogni decorazione, soprattutto al-l'interno, l'artista deve scegliere fra le due — o sot-tomettere la scultura alla pittura, o la pittura alla scul-tura; massima seguita istintivamente dagli artisti d Egitto e di Assiria e applicata nella sua ragione estrema dai Bisantini.

Onde la pittura musiva fu arte sovrana del deco-ratore bisantino, e il Viollet-le-Duc, potè dire che la scultura, in un interno bisantino, fa l'effetto di un gioiello nel suo astuccio di raso.

Maestri del mosaico murale, i Bizantini non pote-vano abbandonare ad un volgare battuto o a un nudo laterizio il pavimento dei loro edifici. S. Sofia ebbe il suo pavimento musivo coi quattro fiumi del para-diso diretti ai punti cardinali ai quali si dissetava una folla di animali; S. Giovanni Battista a Ravenna ebbe un pavimento rappresentante un mare tempestoso or-dinato da Galla Placidia verso il 427; e ebbe un pa-vimento a motivi geometrici la famosa basilica Eufra-siana di Parenzo (VI secolo) prossima parente degli edifici bisantini di Ravenna, sostituito da ambrogette di Carrara ai nostri giorni. Nel periodo di rifioritura della nostra arte, la cappella palatina di Palermo sorta per desiderio di Roggero II († 1154) il duomo di Mon-reale, S. Marco di Venezia ricevettero lusso di pavi-menti musivi che si ammirano tuttora.

Tav. XLVI. — *Venezia*. — Pavimento
motivo a ruote, mosaico in S. Marco (Fot. Alinari, Firenze)

Il più meraviglioso è quello di S. Marco (Tav. XLVI). ›i stende signorilmente su tutta la superficie della ba- ilica, e non sembra escito da una mente sola, anzi ›are un vasto e bel saggio di motivi, parte eseguiti ›el S. Marco attuale, parte no. Forse alcuni motivi del avimento attuale appartengono alla primitiva chiesa i S. Marco edificata dai Partecipazi, compiuta nell'883, a quelle restaurata dopo un furioso incendio per or- ine di Orseolo I tra il 976 e 78. Quindi credo che l'an- ca chiesa di S. Marco, corrispondente a circa la metà ell'attuale, sia stata coperta da pavimento artistico nto più che si usava dotarne le chiese, a Venezia, ›me attesta la chiesa abbadiale di S. Ilario coeva al Marco dei Partecipazi che si fondò nell'820. Ciò ›iega il perchè l'attuale pavimento contiene dei pezzi ›teriori all'età in cui esso pavimento si compose nella talità presente; la quale risale, nel suo concetto ge- ›rale, all'XI secolo, all'epoca del doge Domenico ›ntarini (1070).

Il duomo di Murano conserva i resti d'un pavimento tato 1140, al cospetto dei quali non si può obliare pavimento marciano.

4

Bisantini si abbandonarono al loro istinto della prema ricchezza, ed ebbero il coraggio di innal- ›e sulle pubbliche piazze delle statue d'oro e d'ar- nto, perciò la loro presenza trascinava al lusso i par- ›oniosi. L'attesta Venezia, che sotto la pressione l bisantinismo, abbandonò la primitiva moderazione. Figurarsi cosa dovette essere la gioielleria e l'orefi- ›ia nella società bisantina!

Un famoso trattato, *Diversarum artium schedula* c
autore d'origine incerta, un monaco Teofilo, si pon
quasi a sfondo dell'arte bisantina, soprattutto dell'ore
ficeria, l'arte preferita dall'autore del trattato il qual
potè ricevere il contributo d'altro scrittore oltre ch
di Teofilo e, comunque, suscitò una controversia sopr
l'età sua; il X, l'XI, il XII secolo: e se fu dettat
nel XII secolo, come altrove cercai di dimostrare,
Diversarum artium schedula non proietta alcuna luc
sulla nostra arte.

Il fasto distingue la gioielleria e la oreficeria bisan
tina, la quale trasse motivo dalle gemme, dalle perl
dagli smalti, dalla filigrana, dai nielli alla creazio
di opere d'arte. Nè tutto ciò che vide la luce nei s
coli di dominio bisantino si fabbricò al decoro del
bellezza; esistono dei gioielli rozzi creati esclusiv
mente alla pompa a cui la pàtina antica dà sed
zioni strane. Appartennero essi a' Barbari discesi
Italia, i quali, collo sfarzo amarono il colore; e l'
spetto dei loro ori, delle loro armi, ha il suo la
educativo avvertendo che gli splendori della po
cromia sono fecondi di adattamenti. Il museo del
Terme a Roma, ricevette una quantità di questi o
scoperti a Nocera Umbra e Castel Trosino (VII e VI
secolo), smaglianti in vetri, coralli, evocanti forme
vaghezze di società barbarica: gota o langobardic
forse gota.

Gli ori bisantini servirono largamente l'ambizio
personale, ma i musei conservano pochi modelli,
spetto ai molti oggetti d'oreficeria, quasi esclusiv
mente ecclesiastica, che all'arte conferiscono nobil
insieme a ricchezza.

Tav. XLVII. — *Venezia.* — La «palla d

... in S. Marco (Fot. Alinari, Firenze).

Nella cripta di S. Francesco a Ravenna si trova-
ono dei braccialetti ornati di grosse gemme, perle,
oglie filettate e squame: l'imagine di Teodora dovi-
iosamente ornata di perle insegna, come un avorio
ella collezione Carrand, l'abuso di cotale ornamento
el VI secolo (S. Vitale, Ravenna); il museo nazio-
ale di Firenze offre dei gioielli bisantini uniti a gioielli
arbarici, ed il Kondakoff in un'opera principesca ad
lustrazione di una raccolta dello Zwenigorodskoi, ri-
roduce dei gioielli bisantini fra cui una bùccola sin-
olarissima.

Nell'oreficeria una quantità di coperte da evange-
arii, di croci, reliquiari, filatteri, calici, pàtere, pa-
orali dimostrano l'intelletto d'arte degli orefici bisan-
ni; i quali, congiungendo allo spirito nativo il valor
cnico su tutte le materie, fusione, cesello, saldatura,
nbianchitura, doratura, poterono creare in unità in-
ssolubile, salde originalità di bellezza.

Lei ricorda la palla d'oro di S. Marco (Tav. XLVII).
enezia, città bisantina per eccellenza, che nel tesoro
arciano possiede molti oggetti rari, possiede la palla
oro vibrante in un copioso numero di smalti a tra-
ezzo, accesi da molti colori. [1] Lo smalto fu arte a
i i Bisantini chiesero armonía robusta, eleganza e
tellettuale signorilità; e lo smalto è l'anima della
lla di Venezia la cui storia non manca di singolari

---

[1] Gli smalti a tramezzo, *cloisonnés*, sono diversi da quelli *cham-
vés*: i primi ricevono, sulla lastra metallica dei tramezzi, *cloisons*,
cellette i quali compongono il disegno destinato allo smalto; i
ondi sono incisi sulla lastra e le incisioni ricevono la pasta vitrea
lo smalto.

vicissitudini. Pietro Orseolo I, stato doge due anni (976-78) la avrebbe ordinata a Costantinopoli; nel corso dei secoli si trasformò, ampliò ed arricchì; e nel 1105 la palla ricevette novità di forma e splendore sotto gli auspici di Ordelafo Faliero; inoltre durante il doge Pietro Zani (1205-29) ricevette restauri e ampliamenti. Questo in sostanza, ritennero i vecchi storici: la narrazione d'una visita a Venezia nel 1438 dell'imperatore Giovanni Paleologo scompaginerebbe però tutto, attestando che la parte superiore della palla e varie lastre smaltate, sono un'aggiunta del XII secolo non pertinente nè all'Orseolo nè al Faliero ma al « Templon » (grande icona di molte imagini nella chiesa greca) nella chiesa monasteriale dell'Onnipotente a Costantinopoli.

Al Faliero si sostituirebbe Giovanni Comneno (1118-43) e un ritratto creduto del Faliero, nella palla, sarebbe del Comneno. In breve: la palla d'oro di Venezia affratella parecchi secoli d'arte dal X al XIV.

Pompeggiante in gemme, con un medaglione di tre busti meravigliosi, una croce, detta di Galla Placidia o di Santa Giulia nel museo civico cristiano di Brescia appartenuta a qualche chiesa di Ravenna, sospinge avanti il Mille. Esso è cimelio di somma rarità, benchè meno vetusta d'una croce argentea di S. Agnello nel duomo di Ravenna, lamina sbalzata a figure, assegnata all'epoca dell'arcivescovo, che portò cotal nome (metà circa del sec. VI), la quale ha contemporaneità con una celebre croce, uno degli oggetti più considerevoli della basilica vaticana, la croce dell'imperatore Giustino II, argento dorato smaltato da un lato, gemmato e letterato dall'altro.

Allo stile bisantino va una superba coperta d'evan-
;eliario nella comunale di Siena ornata da giràli e
malti in figure, in busti, animata da una scena di
Cristo sul davanti, evocante le pagine più vive d'arte
di perfezione tecnica. A quest'opera dell'XI piut-
osto che del X secolo, s'inchinano quanti hanno ri-
petto alla sincera espressione di bellezza antica; ed
vorrei condurre il lettore davanti una croce d'oro
on smalti nel duomo di Cosenza, davanti una croce
eliquaria del duomo di Velletri, davanti a smalti bi-
antini di Napoli, Capua, Gaeta, Ravello, venuti dal-
Oriente o fabbricati in Italia, da artisti greci, appar-
nenti alla rifioritura italo-bisantina, (XI XII sec.),
rigine a un cumulo di cose d'arte, germogliate sul
ostro suolo come tanti fiori della forza e dell'in-
egno.

Un cercatore di rarità deve conoscere la corona
nperiale della regina Costanza d'Aragona, madre a
ederigo II, ritrovata nell'urna che ne accolse le spo-
ie († 1233) nel duomo di Palermo. Conoscerà un
melio curioso, una corona con due larghi pendenti
lati, sfolgorante di gemme grezze, a forma di callotta
sualmente « cuffia della regina Costanza ») secondo
uso bisantino. Essa è diversa dalla forma a cerchio
ella famosa « corona ferrea » nel duomo di Monza,
dalle corone con ciondoli e croce pendente gote,
l tesoro di Guarrazar, al museo di Cluny, la più
nportante delle quali, del re goto Reccensvinto o
hidasvinto († 620), sospinge ad un'età molto lontana
lla nostra e da quella della corona sicula, della cui
rma parla il XII secolo.

5

Potremmo raccogliere fra i bronzi una messe di opere belle: i Bisantini furono bronzisti eccezionali, e come cesellarono l'oro con bella maniera, così cesellarono il bronzo con facile vena; e ne fecero piccole e grandi cose. Queste lumeggiano quelle.

L'Italia è ricca di una quantità d'imposte bronzee medieve, le quali vanno dall'XI al XIV secolo formando un infrangibile catena di tendenze e di arte che nessun Paese ha uguale, tanto più se alle imposte medieve si congiungono quelle successive del Ghiberti a Firenze, del Sansovino a Venezia, della scuola di Giambologna a Pisa.

Le imposte che qui interessano hanno varie origini in gran parte si veggono nell'Italia meridionale sopra tutto nelle Puglie e si fusero a Costantinopoli o in Italia da artisti locali i quali, per questo, entrano nella storia. Sostanzialmente divise in due grandi famiglie le incise e le scolpite, le imposte italiche venute da Costantinopoli durante il Mille appartengono a S. Marco di Venezia (atrio: XI secolo: [l'origine ne può essere contestata]), al duomo di Amalfi (1062), alla badia di Montecassino (1066), a S. Paolo di Roma (1070), Monte S. Angelo al Gàrgano (1076), al duomo di Salerno (1077), a S. Salvatore d'Atrani (1087), alla cappella di Belmondo a Canosa (fine dell'XI secolo), S. Marco di Venezia (facciata, 1112 circa), al duomo di Troia, (due 1119, 1127 ingresso maggiore e minore a S. Bartolomeo di Benevento (distrutta 1150-51) e S. Marco di Venezia (facciata XIII sec.): tutte queste

nposte sono incise cioè ornate da figurazioni graffite
ul metallo. L'esempio migliore è forse quello dell'im-
osta di S. Paolo, d'uno Staurakios, le cui incisioni
cevettero uno smalto o dell'argento, secondo un si-
ema in cui i Bisantini impiegavano grande destrezza.
Vennero da Costantinopoli tranne: la imposta di
anosa fusa da un Ruggero di Melfi o Amalfi, quella
S. Marco (facciata) imitazione d'artista veneziano
rosimilmente, e quelle del duomo di Troia d'Ode-
sio Berardo di Benevento.

Le imposte scolpite, cioè ornate da bassorilievi non
no meno importanti delle incise ed appartengono a
Zeno di Verona (X-XII secolo), al duomo di Trani
160), a quello di Ravello (1179), a quello di Pisa
180? due; una distrutta), al duomo di Monreale
186; due, una va alla fine del sec. XII), alla badia
S. Clemente in Casauria (fine del XII secolo), al
iomo di Benevento (fine del XII secolo?), a S. Gio-
nni Laterano di Roma (1196) e a S. Marco di Ve-
zia (facciata 1300): anche le imposte di questo gruppo
nno diversità d'origine. Quella di S. Zeno, in parte
di mano tedesca, quelle di Trani, di Ravello e una
Monreale le fece Barisano da Trani; quelle di
sa, compresa la distrutta, appartengono a Bonanno
Pisa, autore della imposta maggiore di Monreale;
imposte di Casauria e di Benevento sono anonime,
vendosi respingere la paternità d'Oderisio Berardo,
r quest'ultima, opera insigne vivente in un'anima
e ha ordine, originalità, equilibrio [1]; la imposta di

[1]) Cfr. il mio *Manuale di Scultura italiana*. Le imposte monrea-
fecero dimenticare, a torto, le due all'ingresso della cappella
atina di Palermo, che vanno all'epoca normanna. Non sono so-
ni come le monrealesi ma giova tenerne conto.

S. Giovanni Laterano appartiene a Umberto e Pietro da Piacenza, finalmente quella di S. Marco, l'ultima indicata, evoca un Bertuccio da l'Anguila orefice veneto (Tav. XLVIII).

Accennai le piccole cose, i piccoli bronzi bisantini di cui non v'è ricchezza in Italia; forse se ne vedrebbero se, specialmente la Sicilia bisantina, non restasse incognita per molti rispetti. Se ne vedono i maggiori monumenti, la cappella palatina, la Martorana, il duomo di Monreale, quello di Cefalù, ma i rami secondari dell'opulento albero bisantino che ebbe fioritura miracolosa in Sicilia, resta coverto dalla Sicilia classica e italo-greca. Segno dei tempi!

Per la stessa ragione, cioè la mancanza d'indagini sul territorio bisantino, riesce difficile trattar di mobili e di legni: sè guardo l'Italia, scorgo ben poco che possa interessare al di là da una cassa scolpita nel cedro, cimelio del IX secolo nel duomo di Terracina, d'alto valore per la sua rarità, intaglio figurato e foglie striate. Alcune medaglie lignee e una croce, singolarissime sculture, del museo d'antichità a Ravenna accendono viepiù la immaginazione nostra, anelante bellezze meglio mature di queste.

6

Lo sfarzo bisantino poteva nutrirsi all'arte tessi meravigliosamente; e vi si nutrì ricamando e tessend in unità di bellezza abiti e tappeti superbi.

Roma possiede, nel tesoro di S. Pietro, un cimel unico al mondo: la dalmatica cosiddetta di Carlomagn ricamo figurato, imponente nella vastità del disegno

Tav. XLVIII. — *Venezia.* — Imposta figurata,
bronzo nell'ingresso minore a destra in S. Marco, particolare
(Fot. Alinari, Firenze).

Tav. XLIX. — *Roma.* — Dalmatica, cosiddetta di Carlomagno, ricamo policromo nel tesoro di S. Pietro.

ıella sontuosità ornamentale (Tav. XLIX). Nota anche
otto il nome di piviale o cappa di S. Leone III (795-816),
a dalmatica di Roma, è ricamata su ogni luogo, ha carat-
ere schiettamente bisantino, e non va più là dell'XI
XII secolo; lo che sfata l'idea che Leone III v'abbia
he vedere. Deve sfatarsi altresì l'idea che la dalma-
ca abbia servito a Carlomagno da indumento di gala,
giorno di sua incoronazione; nè si sa da che luogo
iunse al tesoro di S. Pietro che la custodisce.

Nessuno, che non l'abbia vista, può immaginarsi il
voro paziente e spirituale di questo antico tessuto,
quale contiene sapientemente disposte, una quantità
figure circondate da un ornamento, crociforme entro
l anelli, e nella balza inferiore un motivo a giràli
mmetrico (parte del lato anteriore), colle solite croci:
ıa grande istoria, signoreggiata dal Redentore, alla
esenza di una quantità di imagini, avvivata da
ı'ampia corona di angeli, in pittoreschi paludamenti,
ù grandi delle immagini precedenti, essendo il Re-
ntore un gigante rispetto a chi lo circonda; questa
ande istoria, che su ampio tondo occupa la superficie
aggiore della dalmatica, forma la seduzione maggiore.
rciò l'attenzione più intensa si rivolge su cotal punto
l sacro tessuto, a riceverne maggiore godimento.

Coevo alla dalmatica di Roma, è un frammento di
suto nell'archivio della collegiata di Castellarquato
iacenza) che ricevett dall'agilità d'un ricamatore
l XII secolo, figure e sfondi prospettici; ed un
llio sacro, bisantino (XIII secolo) di valore eccezio-
le, conserva la badia greca di Grottaferrata.

Allo studio dell'arte tessile bisantina giovò il ritro-
mento di un gruppo di stoffe copte, cioè egizio-

cristiane, appartenenti agli alti secoli del Medioevo: il museo di Kensington (Tav. L), l'Industriale di Berlino, il museo di Cluny, l'Industriale di Roma, il Poldi Pezzoli di Milano, il Civico di Modena (collezione Gandini) la raccolta Franchetti (credo) che va integrandosi nel museo nazionale di Firenze, ne raccolsero dei frammenti, i più antichi dei quali si dànno al II o III secolo, i meno all'VIII e IX e la tecnica non differisce da quella dell'alto ordito.

Ad epoca altissima risalirebbe un cimelio famoso nel tesoro del duomo di Ravenna, la « casula » detta di Giovanni Angeloptes († 430) del V secolo: questa data ispira delle riserve e potrebbe essere meno venerabile (XI sec.?). A proposito di età remota nessun monumento tessile supererebbe il corporale detto di S. Gregorio il Grande nel tesoro di S. Giovanni di Monza: si assegnò all'epoca apostolica ma verisimilmente appartiene al VI secolo.

Fermiamoci a questi esempi fondamentali, sussidiati dall'osservazione generale che l'arte tessile bisantina tolse dalle vecchie radici orientali, la materiale rappresentazione di una quantità di bestie letiziandosene in misura maggiore, forse, di quanto non si veda nelle altre arti ornamentali.

Quanto ai costumi, i mosaici, gli avori e i recenti scavi fatti ad Antinoe, lumeggiano i modi bisantini

7

Come l'Italia possiede il monumento capitale dell'arte tessile bisantina nel ricamo della dalmatica di S. Pietro, così vanta l'avorio più insigne attestat

Tav. L. — *Londra.* —

n museo di Kensington.

Tav. LI. — *Ravenna.* — Cattedra, avorio nel duomo (Fot. Alinari, Firenze).

'un'arte evoluta e dell'attitudine bisantina alla scul-
ıra eburnea. Tale fertile pianta ha rami che si sten-
ono or deboli or forti di energia creativa che i ne-
ıici del bisantinismo (se ce ne fossero) non direbbero
isantina.

Aveva, dunque, delle piccole icone da eseguire, la
ostra arte, domandava all'avorio austerità d'imagini;
veva dei manoscritti da custodire, l'avorio emergeva
coperte scolpite; ed aveva, la nostra arte, degli
ggetti da conservare e cofanetti intagliava di rose e
gure; nè arrestavasi a questi soggetti: l'arte eburnea
eò dittici, coperte d'evangeliari, palliotti, cattedre e
eò ben altro.

La cattedra detta di S. Massimiano, nel duomo di
avenna, è l'insigne monumento citato, il lavoro ima-
noso d'un lavoratore intellettuale che al bisantinismo
è un'opera primeggiante su molte (Tav. LI).

Il nome non disorienti: la cattedra fu portata a Ra-
nna, vuolsi, solamente nel 1001, quattro secoli e
ezzo dopo che Massimiano era stato arcivescovo di
esta città ed è orientale, del V secolo, vorrebbe il
rzygowski di Antiochia.

Consta d'un seggio con figure in piedi, d'una spal-
ra d'imagini animate, d'un ampio fregio, scolpito
n finissimo gusto, vago in una quantità di bestie,
voni, cervi, bovi, leoni passeggianti in un fresco in-
ccio di pampini e di uve, attestazione eloquente di
ell'arte siriaca che penetrò nell'ornato bisantino e
fecondò.

Ravenna che possiede questo monumento fu sede,
penso, d'una scuola d'avori nel periodo del suo
mmo potere (V e VI secolo), ma conserva meno

lavori eburnei di quanto si creda: una coperta di evangeliario del V o non piuttosto del VI secolo, forse prodotto locale, nel museo d'antichità, non ha doti che la distinguano in modo speciale, come una coperta di evangeliario bisantina nella biblioteca nazionale di Parigi, la coperta d'Eudossia e Romano IV primeggiata da Cristo, figura panneggiata, superiore alle altre, felice in una bellezza che va intorno alla sommità. La quale è tocca dal famoso trittico d'Harbeville nel Louvre, detto così dal nome del suo possessore; un po' uniforme, dell'XI secolo, espressione di un'arte squisita, lungi, molto lungi, dallo stile d'un dittico famoso di Rambona, nella biblioteca vaticana, da Rambona presso Tolentino convento delle Marche, famoso per la sua età accertata (IX sec.) rozzo quanto può esserlo un prodotto d'arte, in quest'epoca d'esaurimento estetico nel nostro Paese.

Qui il lettore dispone d'opere concludenti sopra la fase stilistica degli avori: ed io ricordo i cofanetti eburnei italobisantini che accennai nel capitolo precedente cogli Apolli sonanti, i Sansoni sbrananti, cogli arcieri invitti e i centauri affannati, oggetto di tempestosa discussione sopra l'origine loro, vari d'origine, diversi di merito, di artisti sensitivi e di imitatori fiacchi, di cui va ricchissima l'Italia. Uno importante lo ereditò anni sono, colla collezione Carrand, il museo nazionale di Firenze (Tav. LII); uno lo possiede il museo civico d'Arezzo (Tav. LIII), che non vale il precedente; uno ne ha Pisa nel museo civico; uno il duomo d'Ivrea, meno comune, agitato e convulso in una moltitudine d'uomini e di bestie (Tav. LIV); uno lo possiede il museo di Cividale; uno si vede nella cappella palatina a Pa-

Tav. LII. — *Firenze.* — Cofanetto avorio nel museo nazionale, collezione Carrand (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LIII. — *Arezzo.* — Lastra di cofanetto, avorio nel museo civico (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LIV. — *Ivrea.* — Cofanetto, avorio nel duomo (Fot. Alinari, Firenze).

ermo; uno presso un collezionista privato a Roma; e
ne hanno il museo di Kensington, comprato in Italia,
i Darmstadt, dell'Eremitaggio a Pietroburgo. L'epoca
più lontana di cotali cofanetti è il V o VI secolo,
orse il IV e vi sono delle imitazioni d'epoche meno
arde.

Strana la somiglianza delle fascie ornamentali a stelle
ntro piccoli tondi che vedonsi anche nei modelli da
ne riprodotti; la quale sembra derivata in linea retta
a ornati siriachi, specialmente in una porta alla chiesa
i Mondjeleia ed in una alla chiesa di Behich. L'ab-
ondanza dimostra poi una vera industria consacrata
lla fabbricazione dei cofanetti eburnei, in epoca in
ui il legno non era tanto alla mano quanto oggi.

Non parlo di ricci da pastorali, di pettini liturgici,
i flabelli, di teche eucaristiche, di olifanti, di pedine
a giuoco, e di altri oggetti che l'avorio materiò ca-
ezzato dai colori, per solito, in un'armonia di rossi,
zurri e ori, meno bella della patina calda che gli
vori ricevettero dal tempo, ora gioia delle nostre pu-
lle.

8

TANTO sfarzo orientale ci potrebbe preparare al-
esame dell'arte arabica: l'arte arabica, difatti, de-
va dalla bisantina, di cui potrebbesi dire perfino una
asformazione.

Ad ammettere ciò, prescindendo dalle indagini sto-
che, occorre conoscere principalmente i primi vagiti
quest'arte, e le creazioni meglio fedeli alla loro ori-
ne: la somiglianza è perfetta e può tenersi per bi-

santino talora quel che è arabico e viceversa. Senonchè la nostra arte attinse ad altre fonti oltre la bisantina, l'influenza copta o egiziocristiana agì sopra la sua costituzione ingrandita dal Gayet, il quale toglie alla pianta arabica il succo bisantino e le conferisce origini e vitalità esclusivamente copta. La tesi è ingegnosa: i Copti avrebbero cercato sempre, riescendovi, di trasformare l'arte bisantina; sopraggiunte le lotte religiose, causa d'uno scisma sopra la divinità del corpo di Cristo esclusa dalla chiesa copta, l'arte egiziocristiana staccandosi dalla bisantina si irrigidì in un frasario d'intrecci da cui esularono, a poco per volta, gli esseri umani. In questo tempo cominciò a svolgersi l'islamismo in Egitto; gli Arabi, che ve lo introdussero, non avevano un linguaggio estetico, essendo tribù nomadi dedite alla guerra: ed è naturale, nota il G. che essi si impadronissero dell'arte copta, la quale, oltre a tutto, non conteneva la figura umana bandita parzialmente dai Musulmani.

È una delicata questione di misura: i Copti agirono sopra gli Arabi, ma l'arte copta, arabica e bisantina, forma i rami d'uno stesso ceppo d'origine siriaca. Le ricerche del De Voguè attestano questa specie di affratellamento.

Un'altra fonte è la sassanide o persiana. L'arte persiana nel periodo dei Sassanidi trovavasi in grande fioritura: e mostrai nei miei *Ornamenti* il modo con cui s'innestò questo ramo d'arte antica alla giovinezza arabica.

Giovinezza arabica meglio che arte: chè il titolo esatto dell'arte cosiddetta arabica è quello di musulmana o islamica.

Gli Arabi non avevano arte essendo tribù nomadi, o dissi, dedite alla guerra; e se le vicende di loro sistenza li portò a possederla, fusione di varii elementi, essa non appartenne intellettualmente al popolo rabico; il quale, attesta uno dei maggiori storici di uesto popolo Ibn-Khaldûn, si occupò d'arte tardi, uando fu vinto dalla vanità del dominio.

La estesa diffusione dell'islamismo dall'Arabia propria alla Siria, all'Egitto, alla Persia, all'Asia Minore, paesi turcomani, l'Afganistan e l'India fino alla hina, alla Cineraica, alla Numidia, alla Spagna, alla icilia fino a Costantinopoli, centro di gravità, in un empo, del mondo musulmano signoreggiato dall'impero turco; la diffusione dell'islamismo da quando laometto, proclamatosi profeta, iniziò le sue predicaoni (a. 620) produsse varie scuole d'arte musulmana; non è lecito confondere l'arabico col persiano, il ersiano col turco od ottomano. La scuola arabica si volse nell'Arabia, nella Siria e nell'Egitto, ramificanosi nella Tripolitania, nella Tunisia, nell'Algeria e el Marocco; e si suddivide in arabica propriamente etta ed in moresca; la scuola persiana o persoislaica si svolse nella Persia, nella Mesopotamia, nell'Armenia, nel Turkestan, nell'Afganistan e nell'India usulmana; la scuola turca od ottomana si svolse ella Turchia d'Europa, nell'Asia Minore e nella rimea.

I califfi ed i sultani usavano di chiamare gli artisti ù reputati d'ogni paese, onde al Cairo, si videro vorare persino delle colonie di Mongoli che operano coll'arte indigena, facendosi assorbire dalla civiltà liffale a cui non offrirono alcun nuovo elemento tetico.

Gli intrecci; la razionale insistente composizione di poligoni in giuochi bizzarri e meditati; il concorso non inconsueto della calligrafia nei suoi due tipi principali il cufico e il neski; l'introduzione di stallattiti ingegnosamente disposte in soffitti, pennacchi di cupole, cieli di porte e di nicchie; il colore e l'oro, tutto ciò costituisce patrimonio d'arte musulmana nelle sue tre scuole nominate: le quali si scompagnano e si compenetrano in una unità di bellezza generalmente elegante e vivace (fig. 24).

La scuola arabica è sobria nei suoi maggiori monumenti (IX e X secolo); e la moresca, impaziente nelle sue fantasie, ha esuberanza di forma e contenuto decorativo: i suoi pannelli geometrici svolgono due o tre disegni sulla stessa superficie, come due o tre motivi, i quali si rincorrono in una volubile sinfonia di linee e colori. Guai se mancassero i colori!

La scuola persoislamica ha il suo maggiore fondamento nell'arte sassanide, nè è infeudata all'implacabile poligonismo della scuola antica: procedendo più snella, guarda in faccia la natura e con maggior e libera intelligenza la invoca a presidio delle sue azioni.

La scuola turca od ottomana, ultima spuntata dal ceppo islamico, riassume le due tendenze precedenti, bisantineggia nelle sue più remote creazioni e toglie ragioni a distinguersi nell'abuso di una certa forma simile alla S: nel complesso la turca è la meno artistica delle scuole musulmane, e la più aperta a ricevere consigli e idee per mancanza d'innata virtù creativa.

In un lavoro precedente tentai di riassumere il carattere delle varie scuole d'arte musulmana, attribuendo

ciascuna una parola che, qualificandola, ne esprimesse l'indole: e dichiarai positiva la scuola arabica,

. 24. — *Granata*. Motivo ornamentale in un soffitto dell'Alambra.

ontuosa la moresca, raffinata la persoislamica, povera vassalla la turca.

Sul campo dell'arte musulmana gode popolarità Alambra di Granata che rappresenta il barocco della uola arabica agli occhi dei puristi, i quali preano la forte espressione decorativa dei monumenti

dell'Egitto e del Cairo. Ivi l'arte musulmana inalzò alla bellezza le sue creazioni più nobili: la moschea d'Ahmed-ibn-Tulûn al Cairo (876 dell'era volgare) ha missione educatrice e correttrice nella grande famiglia alla quale appartiene; ad essa si contrappone la moschea del sultano Hasan (fine del XIV sec.) al Cairo, la più bella che l'Islam inalzò, secondo il giudizio dello storico Makrizi, sfolgorante nel fasto.

Lei ricorda le magnificenze sicule, il palazzo che italianamente si chiama la Zisa, dall'originale « El-Aziz », il Glorioso, voluto da Guglielmo I il Malo († 1166), con una sala terrena, esempio superbo d'arte decorativa; il palazzo della Cuba come il primo a Palermo sorto durante il regno di Guglielmo II († 1184); il palazzo Mimnenio, più piccolo della Zisa, ma pari in splendore; il palazzo Favara o di Maredolce assegnato a re Roggero da questo certo ingrandito, appartenuto forse all'emiro Kelbite Djafar-ibn-Jousouf (988-1010).

Lei ricorda i bagni di Cefalà (Palermo), tesoro di bellezza decorativa a cui, se si aggiungesse ciò che l'impeto di costumanze novelle non risparmiò, l'arte creata in Sicilia (gli edifici predetti sono normanni) l'Italia possederebbe un patrimonio d'arte musulmana quasi comparabile a quello della Spagna. La Sicilia, comunque, offre un cumulo di bellezze soprattutto ceramiche e tessili: e il mondo musulmano, creatore di oggetti d'arte, tessuti, ceramiche, vetri, cuoi, metalli, appare intimamente desioso di bellezza. Se avesse posseduto la vena abbondante dei popoli più saldamente temperati a virtù creativa, le sue attrattive sarebbero insuperabili essendo unite a visioni di mistero e ad arcane sensualità di forme e colori.

9

TESSUTI siculi sono celebri: così le ceramiche, le
ali si assegnano all'epoca arabica della Sicilia:
rlo delle ceramiche siculararabiche, fabbricate sotto
nfluenza arabica nell'epoca normanna (XII sec.); lo
e contraddice l'opinione che conferisce più tarda
a questi prodotti, l'età degli Arabi in Sicilia che
l IX va alla fine dell'XI secolo.

Alb. Jacquemart osserva: gli Arabi esiliati dalla Spa-
a fondarono in Sicilia delle fabbriche di ceramiche,
introdussero i processi tecnici di Malaga, una delle
le Baleari, imitando meglio le forme di quel pro-
to che i processi meccanici. I lustri metallici, diffusi
tardi in Italia, decorarono i vasi di quelle fabbriche,
atellandoli con le maioliche italiche del Cinque-
ito. Giancarlo Davillier oppose giustamente che tali
odotti difficilmente possono assegnarsi a fabbriche
periodo arabico in Sicilia: quindi non possono
orare un'età così lontana (X-XI secolo) i vasi che
gi si chiamano siculararabici o siculomoreschi; essi
nno un largo contenuto orientale, lo smalto meglio
npatto e la pasta differente, essenzialmente, dai pro-
ti ispanomoreschi. In breve: il patrimonio cera-
co che vale saggio luminoso d'arte nella Sicilia me-
va, il patrimonio cosiddetto arabico, appartiene ai
rmanni.

u periodo felice in Sicilia quello dei Normanni!
sola, allato delle bellezze ceramiche arabeggianti,
e numerosi telai battere broccati esprimenti la pro-
rosa fioritura artistica siculonormanna: quei broc-

cati che si lavorarono in Sicilia nel XII e XIII secolo da un popolo intelligente intento a prepararsi l'am mirazione della posterità. Il museo di Kensington h la fortuna di possedere alcuni pezzi superbi di tessut siciliani (Tav. LV), ed una recente pubblicazione (1905 il *Magazine of Fine Arts* di Londra, rinnovò l'en tusiasmo che suscitano queste opere, colle ceramich legittimo vanto della Sicilia; la quale, solcata da vari civiltà, ricevette da ognuna imperitura gloria di bel lezze.

Furono accennati gli scavi d'Antinoe: orbene es mostrano la continuità dei processi trasmessi dag Alessandrini agli artisti che lavorarono pei sultan Era l'epoca in cui Alessandria provvedeva il mond cristiano di quelle vesti che vanno sotto il nome d *veta Alexandriae;* e, oltrechè nella stessa città, esiste vano delle fabbriche cospicue a Behnesseh, Tennis Dabik e Damietta. A Behnesseh, riferisce lo storic Makrisi, si ricamavano le vesti e le tende regali e s fece un tappeto valutato duecento *mikals* d'oro; afferma altresì che i tappeti di Tennis non temevan rivali, ed a Tennis si eseguivano ricami sommament costosi.

Il Makrisi nota che un operaio ricevette cinquecent *dynars* d'un turbante stimato quattro mila *dynars* (dinar = 5 franchi), ed il Giraud accenna una tend rossa tessuta d'oro, di valore inestimabile, stata ese guita per un califfo del Cairo.

Il popolo arabico nel quale l'elemento sociale per sistente è la tribù, e di cui una parte conduce ancor la vita nomade come il popolo ebreo, ebbe una spe ciale predilezione per la tenda, questa dimora dell

Tav. LV. — *Londra.* — Broccato, tessuto siculo normanno nel museo di Kensington

bù erranti. Il Giraud stesso osserva che in un mano-
ritto della Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 582) si
rla di un ricco negoziante di Syraf il quale nell'anno
2 dell'Egira (1137) « rinnovando il mizab della Ka'
ah, lo fece eseguire tutto d'oro puro e ornare di
ffe chinesi, di cui non saprebbesi determinare il
ezzo ». Oggi il tappeto della Ka' abah nero di ca-
mir con inscrizioni d'oro, è fabbricato al Cairo; ogni
no si porta alla Mecca da una carovana di pelle-
ni e l'antico giace a pezzi conservati come reliquie.
L'esposizione d'arte musulmana apertasi a Parigi
1903 nel museo d'arte decorativa, conteneva una
ntità di vetri e cuoi di prim'ordine: i vetri emer-
vano sopra i cuoi. I più antichi, non assegnati al
là dal regno de' Fatimiti, escirono dalle fabbriche
Alessandria, Damietta e Monsurah; e i vetri di Fo-
— il vecchio Cairo — pigliavano posto accanto
loro predecessori.
Belli di stile, a fondo d'oro smaltato, vaghi nella
ia d'una colorazione affascinante, questi vetri sono
raviglíosi.
Tali le lampade delle moschee, di cui le più antiche
artengono al regno del sultano Kalaun (1311) e il
nome *Kandyl Kalauni* conferma il fatto che esse
no prodotte dal paese. Da qui l'uso si diffuse in
a, ove si mantenne dopo la invasione turca del-
gitto (1517) sotto Khonsu-el-Ghury.
All'esposizione predetta si notava una bottiglia col
o affusolato e la pancia appiattita, montata su un
egno evasato, della collezione di Gustavo de Roth-
ld, datata XII sec., replica esatta, quanto al garbo,
a bottiglia blasonata colle armi del sultano Bei-

bars-el-Bondukdary, appartenente a M.[me] Ed. André. La vetreria arabica onoravasi quindi anche con due lampade ornatissime di iscrizioni floreate, divise, sul collo, da scudi a fiordalisio esprimenti il nome di Neym-ed-din-Mamud governatore provinciale sotto il regno di Melek-el-Mozzafer (1345); una di esse, coperta da grandi fiori arabescati sulla pancia e da inscrizioni sul collo, che dallo stile si assegnerebbe al regno di Quaïf-bey-Anàts, è modello di finezza.

Un grande bacino posseduto, a Bruxelles, dal duca d'Aremberg, va pure indicato: singolarissimo, reca delle storie cristiane: l'annunciazione, la fuga in Egitto la presentazione al tempio, unite a una inscrizione cufica floreata, la quale compone il nome di Melek es-Saleh, ultimo sultano della dinastia Ayubita che regnò al Cairo fino all'arrivo della crociata comandata da San Luigi.

La coesistenza dei due elementi decorativi, il cristiano e il musulmano, in uno stesso oggetto, viepiù conferma che l'esercizio dell'arte, in Egitto, era nelle mani dei Copti.

Il museo di Cluny raccolse un grande bacino vitreo lumeggiato da disegni d'oro, ornato di medaglioni inscrizioni di smalto azzurro, coi segni d'uno dei Malek-Adel, i quali signoreggiarono l'Egitto dal 1279 a 94; un Agubito (1238), due Mamaluchi (1279-94) a quali ultimi si riferirebbe il bacino.

A Cluny, parimente, la pittoricità arabica si manifesta in un grande lampadario vitreo, coperto da inscrizioni, rose, ornamenti azzurri, iridato da colori morbidamente intonati come si usò a' bei tempi dell'arte musulmana, dell'arte medieva, a cui appartiene questo vetro ragguardevole.

Arabescarono e colorirono, i Musulmani, i libri in guisa incomparabile ; e i frontispizi e le inquadrature dei corani sono spesso dei capolavori. La collezione Jeuniette a Parigi vanta un frontispizio con un medaglione ottagono, un lavoro che non ha l'eguale, si assicura, assegnato al XIV secolo, all'epoca del sultano Chaâban o d'El Moayyed.

Accanto ai vetri ed ai cuoi, i bronzi, i ferri, i rami: gli artisti arabici lavorarono i metalli miracolosamente: superbe le raccolte Koechlin e Gèrome di caschi bulbosi con iscrizione cufiche e le armi ed armature delle raccolte Guiffrey e Masson. Ed è ancor vivo in Italia il ricordo d'un rame venduto (1899) al museo del Louvre, proveniente dalla famiglia Barberini di Roma, uno dei più begli esempi d'arte musulmana del XIII secolo, col nome del sultano d'Aleppo Abdoul Mozhaffer Yousouf che regnò dal 1238 al 1260, appartenuto al papa Urbano VIII: come è nota la dispersione del medagliere Tafuri di Castellaneta, a Taranto, importantissimo per la ricca collezione, forse unica, di monete cufiche. Parte di queste monete fu venduta a Roma; parte emigrò a Palermo; parte fu acquistata dal museo provinciale di Bari e parte andò ad ornare musei stranieri.

10

LA ceramica è arte essenzialmente integrata alla decorazione persiana, essendosi svolta in rivestimenti dai colori vivi, dai tulipani fiammeggianti, dalle rose, dai giacinti, dai solitari e sottili cipressi simbolici, intorno a cui, talora, scorazzano animali di varia natura,

lepri, caprioli, uccelli: i ceramisti stimano molto difficile il fissare in guisa assoluta la natura dell'antica ceramica persiana; e gli storici si lagnano della spaventosa oscurità che incombe sopra di essa in questo lieto Paese, ove facilmente si parla di maiolica con una sicurezza che compromette la percezione dei tecnici. Così il geografo Yakut vissuto dal 1178 al 1229, insegna che, a tempo suo, la città di Kaschan fabbricava la maiolica (?) sotto il nome di *Kaschani:* Nassiri Khosrau si meravigliava di trovare al Cairo dei pezzi decorativi di colori simili a quelli dei tessuti chiamati *bugalèmun*, cangianti secondo la posizione dell'oggetto.

Due vasi stanniferi, uno di M.me de Béarn, l'altro di M. R. Koechlin a Parigi, sarebbero giudicati anteriori al XIII secolo ed assegnati al periodo degli Abbassidi. I giràli che li cuoprono ripetono i motivi delle sculture lignee appartenenti al X secolo circa, comuni ai monumenti fatimiti del Cairo: secondo un'opinione autorevole, questo ricordo s'imporrebbe specialmente davanti al vaso di Mme de Béarn.

Maioliche persiane e porcellane chinesi!

Sull'invenzione della porcellana M. Grandidier va in disaccordo con la più parte degli scrittori che si sono occupati d'arte chinese. Quasi tutti si accordano nel datare l'origine della porcellana assai prima del 960; e mancando pezzi autentici di un'epoca sì lontana, essi cercano le prove in diversi autori come Liu-Yu, per esempio, il quale, verso la metà dell'VIII secolo, scrisse un trattato sul the. Lascio da un lato ogni particolare per esporre l'opinione del G., secondo la quale non esiste a sua conoscenza alcun pezzo puramente caolinico il quale, con qualche sicurezza, si

possa datare più lungi dalla seconda metà del IX secolo; conseguentemente, sino a che non vengano altri dati, non bisogna spingere più in là da questo secolo l'origine della porcellana chinese.

Il Louvre ricevè nel 1895 da M. Grandidier un dono inestimabile, la raccolta di porcellane chinesi, che il G. stesso mise insieme con gran pazienza nel periodo di una ventina d'anni, formando un complesso prezioso.

Il G., che studiando questo genere di ceramica acquistò un'autorità somma in siffatta materia, pubblicò un lavoro *Céramique chinoise*, Parigi 1894: sarà utile mostrare in che modo qui trovasi divisa, per epoche, la ceramica chinese:

I. Epoca primitiva — dinastia dei Song (960-1260) e degli Youen (2260-1368).

II. Epoca dei Ming (1368-1644).

III. Epoca K'hang-Hi (1662-1723).

IV. Epoca Yung-Tching (1723-1736) e Kien-Long (1736-1796).

I ceramisti chinesi, padroneggianti la tecnica della loro arte, fabbricarono dei vasi a traforo, somiglianti i *diatreta* di cui fu parlato. La parete esterna del vaso è traforata con disegni intrecciati e si sovrappone ad un secondo vaso della stessa forma, o di garbo differente, a smalto azzurro p. es.

Il museo Guimet a Parigi è straricco di ceramica chinese, così come di ceramica giapponese. E il Giappone si unisce nei suoi meravigliosi bronzi ancora alla China, nella raccolta del Cernuschi, al museo di questo italiano intelligente e ricco collezionista, che lasciò la propria raccolta a Parigi, sua patria d'adozione.

Così chi volesse seriamente studiare il soggetto dell[a] ceramica e dei bronzi chinesi e giapponesi, dispon[e] d'un'abbondante sorgente di studi nei musei predett[i] che io cito non esploro, contentandomi, qui soprattutto di accennare alcuni fatti dell'arte. All'istessa manier[a] indico agli amatori del Giappone, (sono infiniti com[e] le stelle in cielo) l'opera di Ed. S. Morse: *Catalogu[e] of the Morse Collection of Japanese Pottery*, Cambridg[e] che è qualcosa di più che un catalogo, essendo un trat-tato, il frutto di venti anni di studi, sopra il soggett[o] che l'autore svolse con perfetta conoscenza dell'argo-mento, cioè d'una collezione di ceramiche giappones[i] raccolte dal Morse ed esposte al museo di belle art[i] a Boston. L'A. descrive oltre 5300 pezzi classificati i[n] quaranta gruppi, illustra con incisioni i pezzi princi-pali ed accompagna il testo da 500 marche di cera-misti. Non tutta bella la collezione del Morse, ess[a] contiene dei pezzi ragguardevolissimi.

Queste note d'arte musulmana sarebbero molto pi[ù] incomplete senza un cenno sui tappeti persiani.

La Persia spinse la fabbricazione dei tessuti al mas-simo splendore sotto la monarchia sassanide dal II al VII secolo; e all'epoca della conquista musulmana nel 637, Clesifonte, la capitale dei Sassanidi, era or-natissima di tessuti smaglianti in sete di colore [e] pietre preziose.

La Persia continuò a esser celebre nei tappeti d[i] lana e nella ricchezza delle stoffe in cui la seta s[i] unisce alla lana, al cotone, all'oro all'argento: ess[a] persistette nelle antiche tradizioni, ed un tappeto per-siano a qualsivoglia epoca risalga, generalmente par-lando, è opera di godimento estetico. Ne possiede un[o]

assegnato al XIV secolo il museo Poldi Pezzoli di Milano, benissimo conservato (5,05 × 2,40) che sembra riassumere il gusto di quest'arte tessile, gloria della Persia. A giràli policromi, a fiori, figure, animali, tocca i più bei culmini di bellezza che si possano imaginare; la basilica di S. Marco a Venezia possiede, essa pure, un tappeto persiano antico, tessuto in oro e argento, superbo con fiori vivacissimi, vago in riflessi metallici incomparabili, che mette in felice mostra, come il tappeto poldiano, il genio di Persia.

E nel 1891 il museo i. e r. Austriaco del Commercio a Vienna, ordinò un'esposizione di antichi tappeti orientali riescita splendidamente a novello decoro della Persia, le cui energie hanno richiami d'una genialità e d'una seduzione invincibili.

Un'opera principesca ricorda questa esposizione: e molte riproduzioni a colori, grandi e diligenti, espongono gli aspetti dissimili dei tappeti principali che Vienna ammirò e alcuni scrittori G. Birdwook, P. Clarke, V. Robinson, S. Churchill, A. Riegl, M. Gerspach studiarono nell'opera predetta.

I tappeti persiani piacquero molto ai pittori italiani del Rinascimento; il Carpaccio li dipinse nei suoi quadri e Gentile Bellini, Paris Bordone, Lorenzo Lotto, il Mantegna, Carlo Crivelli, il Pontorno rallegrarono di tappeti orientali o persiani vari quadri sacri e profani.

CAPITOLO TERZO.

Arte Lombarda e dell' Epoca Lombarda

1. Arte lombarda e suo contenuto decorativo. — 2. Esterni a Intern — 3. Bronzi e Oreficerie. — 4. Ricami e Tessuti. — 5. Cer miche, Vetri e Vetrate, Legni e Avori.

1

L'ARTE lombarda si unisce alla bisantina so prattutto negl'interni della decorazione essa rappresenta il periodo intermedio fr l'arte bisantina e la gotica ed espre sione d'arte medieva, assurse a salda es stenza dopo la ruina dei Langobardi. La Lombard culla e sede principale di quest'arte, volgeva al bisan tino quando i Langobardi la invasero; la loro presenz arrestò il movimento che ritrovò se stesso in un'ar romano-bizantina o lombarda o romanza del nord. L rozzezza si fe' pertanto sentire nell'ornato lombard o romanzo del nord: il S. Ambrogio a Milano (X XII secolo), il S. Michele di Pavia (XII secolo) muse di scultura lombarda più ricco di S. Ambrogio (fig. 25 ne dànno esempi quanti se ne voglia; essi dànno esem di intrecci lineari bisantini, di rappresentazioni besti rie incedenti su pilastri, capitelli, archi, fascie, ogge

d'arte per opera di artisti inesperti o barcollanti nella ricerca d'una forma meno povera, meno disconoscente il nativo spirito nazionale. Cotale spirito, risolutamente non mostrasi avaro di ricordi latini, e li accoglie originali di loro vecchiezza in certi luoghi. A Pisa nel duomo (fig. 26), in questo che è il più solenne edificio toscano coevo al S. Ambrogio di Milano e di S. Michele a Pavia, caposaldi del nostro stile, come ne è in Toscana caposaldo di vivacità costruttiva e ornamentale il duomo di Pisa, iniziato nel 1063 consacrato non compiuto nel 1118, evocante il nome di Buschetto tra i suoi erettori artista principale.

Fig. 25. — *Pavia.* Sguancio d'una porta e fregi della facciata in S. Michele. (Fot. Alinari, Firenze).

Tanta povertà formale appaiata a tante reminiscenze, non induce a melanconia quanto si

Fig. 26. — *Pisa.* Colonna ornata sulla porta maggiore della facciata. (Fot. Alinari, Firenze).

pensi. Manca la fermezza e maturità del disegno ma manca altresì il peso dell' artifizio: e il senso di libertà che si traduce nella poesia delle assimmetrie, nei contrasti ad ogni convenzione; il senso di libertà che emana da quest'arte decorativa, ha seduzioni tentatrici e vincitrici. L' arte era sincera allora; l'Olimpo non era abitato dalla moltitudini di dèi che si esaltano affinchè gli artisti moderni perdano tempo ad adorare e non ne abbiano a creare. Oh i musei deserti! I restauratori-rifacitori! I professori che nulla gettano nel cuore degli alunni, nulla che dia calor di pensiero e bollor d'audacie!

2

All'esterno gli edifici lombardi, generalmente in Lombardia, rosseggiano nei mattoni e la pietra è industriosamente cesellata piuttosto che scolpita in istipiti, archivolti, squarci di porte e finestre; in qualche luogo alcune scodelle, fiammeggianti nell' azzurro o nel verde colorano l' assieme, e questo contributo di colore è molto caratteristico. All' interno il frasario deco-

rativo non sale a magnificenza come nell'arte bisantina.

I pilastri polistili ricevono dalla loro struttura movimento di luci e di ombre; le vòlte cordonate tolgono dal loro essere ragione a sobria bellezza; e dove il pennello si invoca a snudare il pallore della calce, nessun tripudio di colori, di lucentezze musive, di smalti aurei se non nel presbiterio e nell'abside come si vide e si vede nella predetta basilica di S. Ambrogio a Milano, madre e regina, esclamerebbe il De-Dartein, dell'architettura lombarda. La quale tiene in sommo rispetto la ossatura massiccia dei suoi muri, dei suoi pilastri delle sue vòlte, e nell'ordine decorativo ripiglia le tradizioni bisantine esultando collo scarpello, in intrecci e in bestie reali ed irreali, sui capitelli, sulle fascie, sulle basi, sugli archivolti.

Onde i musaici, i rivestimenti marmorei che occupano un posto dominante nella decorazione bisantina, negli edifici lombardi sono trattati come accessori, cose di lusso destinate alla parte più nobile.

Decisamente l'arte lombarda è tanto inclinata alla scultura quanto al mosaico l'arte bisantina; onde esiste un tesoro scultorico dei secoli di quest'arte.

Soprattutto gli edifici di Pavia S. Michele (XII secolo), S. Pietro in Ciel d'Oro (XII secolo), in parte rifatto ai nostri giorni, dànno a cotal tesoro titoli di grandezza e nobiltà. Ogni regola ha la sua eccezione: e non si giura che il pennello del figurista sia stato dovunque esonerato dal narrare e commentare fasti di santi e di martiri, glorie di vergini e di regine. Vuolsi che Giotto abbia dipinto nella chiesa di S. Maria a Pomposa (XI-XII secolo) *pars magna* della celebre badia bene-

dettina detta di Pomposa, la qualcosa può sembrare vera perchè Giotto si trovò nei pressi di Pomposa, a Ravenna; però le pitture che oggi si vedono non sono del grande maestro fiorentino, ma della scuola di lui. Inoltre lo spettacolo di figure che si allarga sulle pareti della basilica, viene più giù nel tempo di quanto non sia necessario ad essere prova irrefutabile alla nostra tesi.

Questi interni tolsero una vivace nota di colore dalle incavallature dipinte: e certi esempi di monumenti cospicui come S. Croce e S. Miniato al Monte a Firenze, o di modesti monumenti di campagna come la pieve dei SS. Cornelio e Cipriano a Codiponte (Lunigiana), esprimono nobilmente le forme di questa bellezza che aiuta l'organismo e lo mette in evidenza.

Alcune chiese bisantine come S. Apollinare in Classe a Ravenna, chiesa latineggiante, adottarono i cavalletti dipinti: il soffitto di S. Apollinare appartiene a un Crisafio (epoca di Leone III [795-816]).

Quelle regioni e quelle città che non dispongono, come la Lombardia, di molta terracotta, sostituirono il marmo ai mattoni e alla pietra: l'arte allora assunse nuovo aspetto. E in Toscana, a Pisa, Pistoia, Lucca, Prato, il fuori è a liste bianche e nere alternate tinte domenicane, ed il dentro, talora, ha questa forma d'esteriore bellezza che smarrisce la larga linea costruttiva in un lavorio di rivestimento lapideo che stanca.

Il mosaico si ferma sui pavimenti; e l'XI e XII secolo vanta in Italia una serie di pavimenti quasi tutti ecclesiastici: uno dei più vetusti (XI secolo) contiene dei medaglioni su un fondo a zig-zag; i medaglioni si ritrovano in un resto di pavimento nel coro del duomo di Aosta, il quale vanta un altro resto nello stesso

duomo che fa pensare a una composizione fastosa; imagini simboliche, getti d'acqua coi fiumi del Paradiso, giràli, circolí, medaglie con figure che rappresentano i mesi dell'anno, un calendario parlante. Si assegnò ai pezzi musivi del duomo d'Aosta il VI secolo; io penso che non salgono al di là dell'XI. Il duomo di Casale, Novara, Ivrea, S. Maria Maggiore di Vercelli attestano l'uso dei pavimenti d'arte; e la citata badia di Pomposa possiede il resto del suo antico pavimento datato (1026), quindi prezioso anche per ciò.

Il mezzogiorno d'Italia a cominciare da Toscanella presso Viterbo, la cui basilica di S. Pietro (VIII-XI-XII secolo) sorride di vetustà magnifiche, conserva le vestigia d'un pavimento dell'XI o XII secolo. Così ne conserva la basilica di S. Niccola a Bari, il duomo di Otranto, Brindisi, Sessa Aurunca, della badia di Tremiti. Nè accenno Pavia, Vicenza, Reggio Emilia, Brescia, Cremona, S. Benedetto Polirone e la copiosa serie di mosaici pavimentali che la cosiddetta scuola dei Cosmati eseguì pazientemente a Roma e nel Lazio, a disegni geometrici, a ruota, a quadrati, a rombi onde si raccolgono prove di produttività nelle chiese romane di S. Crisogomo, S. Maria Maggiore, S. Lorenzo, S. Clemente, S. Maria in Cosmedin, S. Ivo, e fuori nel duomo di Anagni ed in S. Maria di Castello a Corneto le quali prove si affratellano ai pavimenti monumentali del battistero e di S. Miniato al Monte a Firenze. Quest'ultimo, colla data 1207, accerta l'epoca di quello; e ambedue illustrano nobilmente la feconda iniziativa degli artisti medievi nell'arte musiva dei pavimenti.

3

L'EPOCA, non la voce stilistica, m'induce a tener parola, in questo luogo, d'un candelabro in bronzo che attesta la cultura artistica franca nel XIII secolo: il candelabro detto « l'albero della Vergine » nel duomo di Milano (Tav. 56). Alto sei metri, a tre piani di braccia abbinate, fiorito nel sostegno di mezzo, fioritissimo nella parte inferiore da ornati e figure, l'incertezza ne oscura l'origine e l'autore.

Però l'origine si rischiara al cospetto dei resti d'un bronzo simile nel museo civico di Reims, appartenuti ad un superbo candelabro nella chiesa di Saint-Remi: e il XIII secolo, fecondo in Francia di arte che per originalità, audacia e bellezza si indica a sommo decoro del Paese che la produsse, fe' il magnifico sforzo del bronzo milanese.

L'erudito in questi studi evoca il ricordo del candelabro di Gloucester che dalla collezione Soltykoff nel 1861 passò al museo di Kensington, bronzo superbo (fig. 27) che risale ai primi del XII secolo (1109-12?) e può competere col candelabro di Milano.

A mettere in confronto di questi bronzi forestieri, un poco noto postergale bronzeo nella badia di Mentorella (Roma), si prova una delusione; ma noi dobbiamo abituarci a credere che l'arte non fu esclusivo linguaggio italico, ma felicemente assorse a alte manifestazioni anche fuori dal nostro Paese, soprattutto nel Medioevo che abbagliò di architettura e scultura la Francia unificantesi nel Rinascimento al genio italico.

Ancora un'opera forestiera da noi tra le fondamentali d'arte decorativa?

Tav. LVI. — *Milano.* — Candelabro, bronzo
o l'Albero della Vergine nel duomo, parte inferiore (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LVII. — *Milano.* — Altare di oro smalti e

...rogio, specchio principale (Fot. Alinari, Firenze).

L'altare quadri-
ronte di S. Ambro-
io a Milano, l'altare
l'oro di Vuolvinio,
operto da bassori-
ievi, ornati, smalti
n oro laminato sul
asto specchio prin-
ipale (l'anteriore)
egli altri specchi di
rgento dorato, do-
unque coperto da
nagini nei campi di
na intelaiatura la
uale cambia da uno
ll'altro specchio (Ta-
ola LVII) Vuolvinio
VULVINIUS) non par-
e un forestiero al
abus come il nome
tutta prima parrebbe
ndicare, il nome sa-
ebbe italiano invece
nzi romano come
arinio, Volcinio,
ersinio. La que-
ione si addoppia a
uella sopra l'età del-
altare. Mettono il
X se[illegible] 'o taluni, altri
X. e sorprende
ne il ritratto di Vuol-

Fig. 27. — *Londra*. Candeliere di Glouchester bronzo nel museo di Kensi[illegible]on.

vinio si accompagni a quello di Angilberto II in un'opera offerta alla basilica da Angilberto II arcivescov di Milano nell'835: chè se l'altare appartiene al XI secolo, Vuolvinio sarebbe un orefice di questo secolo e i due personaggi in un bassorilievo, l'offerente l'esecutore, vissuti a grave distanza di tempo, contrasterebbero colla logica.

Potè capitare, però, all'altar di Milano, ciò che capitò alla palla d'oro di Venezia ordinata da Pietr Orseolo I. L'attestazione del dono non esclude dunqu che un altare del IX secolo, siasi eseguito per ordin di Angilberto II; ma l'arte di bella fattura che viv sugli ori, argenti e smalti dell'altare ambrosiano attuale, o si generò alla fine dell'XI o ai principi de secolo seguente.

L'idea di associare il donatore dell'altare all'esecutore in un bassorilievo del XII secolo, appare l evocazione giusta d'una benemerenza principesca.

Si attribuì ad un accidente del XII secolo la ruin di tre storie le quali furono rubate verso il 1588 rifatte subito dopo: questa è la verità.

L'altare ambrosiano ha analogia di soggetto con u dossale o palliotto nel duomo della Città di Castello dono di papa Celestino II, di famiglia castellana, lastr d'argento cesellato in cui l'arte nazionale sembra ripetere le forme proprie ai primi del XII secolo o ag ultimi del secolo precedente.

L'uso di altari e di palliotti d'oro era più estes di quanto non si pensi: all'estero, un altare nel tesor di Aix-la-Chapelle (XI secolo) e un altare donato dal l'imperatore Enrico II (S. Enrico) d'Alemagna a duomo di Basilea, (principio dell'XI secolo), nel muse

Tav. LVIII. — *Ascoli Piceno.* — Piviale, ricamo policromo già n

A pag. 146: legga superbo al luogo di supposto.

906) in una sala della Corsiniana a Roma (Fot. Alinari, Firenze).

di Cluny, rappresentano cultura d'arte e ricchezza non meno degli altari posseduti dall' Italia.

Nè, veramente, la materia soggiaceva alla bellezza in quest'epoche lontane in cui l'idealità religiosa poteva compiere miracoli; la virtuosità d' una mano sensibile era valutata di più che l'oro, così nessuna età produsse tante oreficerie false quanto la medieva.

Centinaia d'orefici medievi materiarono le loro visioni servendosi del rame, e la vivacità degli smalti rafforzò la piacevolezza dei disegni.

In tutto il Medioevo l'oreficeria fiorì il lusso delle chiese, e la pietà dei fedeli fece sì che gli orefici lavorassero quasi interamente il genere sacro: l'oro e l'argento fors'anche scarsi, senza veruna ripugnanza si sostituirono col bronzo e rame, ed il gusto elevato degli orefici, si sostituì trionfalmente alla bassezza della materia.

4

Sul campo tessile italico splende un piviale di cui in questi ultimi tempi la storia e la cronaca furono tratte ad occuparsi in modo particolare: il piviale già nel duomo di Ascoli Piceno, da una mano divina ricamato e da un sacrilega involato in una afosa notte l'agosto del 1902 (Tav. LVIII). Dono di Niccolò IV ascolano (1288-94) alla chiesa principale della sua città nativa, la quale ricevette altri doni da Niccolò, superati pertanto da questo; il piviale consta d'un certo numero di medaglioni polilobati con varie scene di piccole figure su una superficie di 3.40 nella larghezza maggiore di 1.59 nell' altezza maggiore. Esso non di-

rebbesi italiano; e le composizioni concordano con le miniature francesi di quel secolo aureo per l'arte di Francia, il XIII, non egualmente prodigo di bellezze in Italia.

Dopo il furto, nel luglio del 1904, si scoperse che il piviale era a Londra esposto nel museo di Kensington dal miliardario americano Pierpont Morgan il quale, in buona fede, aveva acquistato il supposto ricamo dugentesco; e, riconosciuto l'inganno, il P. M. restituì all'Italia il piviale che ora (1906) trovasi a Roma in attesa d'una collocazione definitiva che dovrebbe essere il duomo di Ascoli e sarà forse uno dei troppi nostri musei.

Un altro papa dugentesco non precisamente il successore di Niccolò IV che fu Celestino V, ma Bonifacio VIII (1294-1303), successore di Celestino V, si mostrò grandemente generoso verso la città nativa Anagni; e i parati in piviali, pianete, dalmatiche, che formano il complesso dei doni papali alla chiesa agnanese sbalordiscono. La descrizione del tesoro fu pubblicata dal Barbier de Montault, ma l'antico patrimonio vive più nei ricordi storici che nelle realtà presenti; anche qui emerge un piviale fra le opere che i flagelli risparmiarono. Esso evoca l'ascolano coi medaglioni figurati, ricamati in seta e oro, e coll'espressione stilistica la quale conduce alla fine del XIII secolo, epoca esatta del donatore.

Forse il piviale d'Anagni originariamente fu una pianeta; ciò non contrasta alla indicazione di saperlo pianeta nell'inventario dei doni di Bonifacio VIII redatto nel XIV secolo: « una planeta contexta ad aurum et de serico ».

I due piviali d'Ascoli e di Anagni sono opere capitali di ricamo dugentesco; e noi non dobbiamo considerarli soltanto documenti di perfezione tecnica ma valutarli, nell'ordine decorativo, come attestati di una tendenza stilistica. I medaglioni, le piccole storie che l'ago dipinse, li ritroveremo nelle pitture su vetro: onde può stabilirsi che le piccole composizioni nutrirono l'arte dugentesca quasi richiamandola ad una impronta sua.

La miniatura e la scultura eburnea che l'arte addussero a consuetudine di grazia, contribuirono alla creazione delle cose piccole, che la mano sicura disciplinò in ritmi deliziosi.

Gli studiosi raccolsero un certo numero di pezzi e una serie di nozioni sopra i tessuti operati e non ricamati dei secoli che ora interessano: la collezione Gandini a Modena, la collezione Errera a Bruxelles, il Gewerbe Museum di Berlino, il Museo tessile di Lione, la collezione Franchetti a Firenze, si aprono al curioso che non deve aspettarsi di vedere molti saggi di tessuti medioevali, dei quali àvvi scarsità. Si conferma, segno di originalità, il vivace concorso d'ogni specie d'animali nella compilazione tessile; è la stessa origine, la stessa ispirazione, lo stesso ordine d'arte dell'ornamento lapideo: e sarebbe assurdo che non esistesse questa corrispondenza fra i rami dell'arte appartenente a un identico stile. Se ne raccolse, novella prova, non è molto, in S. Trinita a Firenze, aprendosi la cappella detta delle Reliquie: fra i resti di S. Bernardo degli Uberti (✝ 1132) si scoperse una pianeta di raso azzurro su cui delle oche vaneggiano stupidamente fra matura gaiezza di rose.

5

Accennai le scodelle fiammeggianti, solitamente nell'azzurro o nel verde ornamento alle facciate di stile lombardo; si agitò la questione se le scodelle sono coeve agli edifici che ornano, ciò che avviene le più volte; e se escirono da forni fumanti nelle città dove le scodelle stesse si scelsero ad ornare. La questione si risolse in favore di Pavia che vide de' forni suoi da epoche remote, e di Pisa ove molte delle cui scodelle furono preda di avidi speculatori [1].

Questi ornamenti architettonici appartengono quindi alla ceramica medievale. La quale detta alla castellana, secondo il Piccolpasso, perchè vuolsi che e', formasse la suppellettile dei castelli, fu fabbricata con terra coperta di vernice piombifera, trasparente, senza stagno, materiandosi di que' graffiti o lavori a stecco, come vengono chiamati, dal carattere rozzo e primitivo non privo di seduzioni.

Il Brongniart fe' risalire al XIII secolo, soltanto, l'introduzione della vernice piombifera in Europa, ma è certo che fino dal XII secolo si fabbricava, almeno in Italia, del vasellame verniciato. Lo attesta il Passeri che menziona una tomba di quest'epoca da lui veduta a Bologna con la base rivestita di mattonelle grossolanamente verniciate in verde e giallo; ad ogni modo fu solo alla fine del XII secolo, o ai primi del XIII, che la vernice piombifera volse a generalizzarsi.

---

[1] Pavia e Pisa hanno ed ebbero molti monumenti decorati da scodelle.

L'Argnani in un recente volume, *Ceramiche e Maioliche arcaiche faentine*, assegna il XIII secolo a due o tre boccàli da lui riprodotti, chiari quasi bianchi con ornamenti verdi e color della sepia: e facendosi degl scavi al fondaco dei Turchi a Venezia, vennero alla luce dei capitelli in terracotta verniciata appartenenti, si vuole, alla decorazione primitiva del fondaco (prima metà del XIII secolo).

L'epoca della ceramica, insomma, non è il Medioevo; l'originalità l'ordine, la bellezza essa ricevette nel Rinascimento; allora la ceramica si letifica d'uno spirito nuovo e d'una forza che non ebbe mai.

Neanche è quella dei vetri, per l'Italia: la quale, se si tratta di vetrate per finestre, non si giovò poco della cultura estera.

Venezia, la terra gloriosa dei vetri, offre documenti di sua vitalità in questo campo appartenente al XIII secolo: tra altro nel 1268, in occasione d'una processione solenne, i lavoranti in vetro si presentarono con qualche gravità; e il Cecchetti, autore di ricerche sopra l'attuale soggetto, citò un vetro verdastro nel museo di Murano, scoperto in quest'isola, che sarebbe del Dugento. Quanto alla forma bisogna rivolgersi soprattutto ai mosaici, alle miniature, agli avori; chè le prove materiali non esistono: conosco dei vetri bisantini nel tesoro di S. Marco (delle lampade del X-XI secolo), de' candelabri vitrei nel tesoro di S. Niccola a Bari (fine del XIII secolo) ma le date possono accendere delle discussioni.

La cultura delle vetrate fu alta e precoce soprattutto in Francia, ricca di vetri da finestre del XII e XIII secolo: chè i Francesi furono peritissimi in que-

st'arte sino dall'epoca di Teofilo, il trattatista che fu accennato. Da noi si costumò di chiudere le finestre con lastre speculari transenne o tele incerate le quali, talora, essendo pitturate rappresentano gli incunaboli della pittura su vetro, se non fosse che le pitture vitree furono, da primo, più spesso monocrome, cioè a chiaroscuro su un tema di decorazione geometrica.

Lasciando a parte questa contestazione sta che la pittura delle vetrate, trionfante nel XIV e XV secolo, non escluse che a Pisa — esistono i documenti — si parlasse di tele incerate e dipinte nel 1370-77; che nello stesso tempo se ne trattasse pei Frari di Venezia ed avanti nel 1286, a Siena, si parlasse d'una tela incerata per la cappella di Palazzo. E S. Francesco di Bologna ebbe transenne o telai lapidei traforati coi vuoti coperti di vetri alle finestre (ne conserva due esempi), così S. Andrea di Vercelli; e biancheggiano le lastre speculari, sottili alabastri, su alcune finestre di S. Miniato al Monte a Firenze e del duomo di Orvieto.

Nelle vetrate, si dovrebbe sdoppiare il lavoro: lavoro mentale dell'artista che disegna, e materiale dell'artista che traduce i cartoni, taglia ed unisce vetri avendo perizia di piombi, forni e cottura. Il primo può superare il secondo; ma è bene che essi si associno in unità perfetta: e noi potremmo vedere che qualche volta, la mente creatrice è la stessa che eseguisce; ma spesso chi disegna non taglia i vetri e non li dispone in ordine di bellezza. Molti artisti cospicui i quali non furono maestri di vetro si affratellarono così alla cosciente opera di questi ultimi.

E qui si ha la prova della compenetrazione ideale

delle piccole scene ricamate e dei modi creativi delle vetrate; e forse la prova, che i ricamatori e disegnatori di ricami e i pittori di vetri o disegnatori di cartoni da vetrate, guardarono le miniature. La miniatura, specie in Francia, dove non esistono le grandi tradizioni pittoriche che sono vanto del nostro paese, era coltivatissima; e chissà quanti miniatori disegnarono ricami e vetri: abituati al comporre e al colorire da miniatori, a questo modo si sentirono congiunti dal pensiero e dalla mano, ogni volta che l'anima doveva riassumere i suoi palpiti in una pittura destinata ad essere tradotta sul tessuto o sul vetro. Così la delizia del piccolo s'introdusse nelle vetrate più remote che la Francia possiede nel duomo di Sens, la finestra con la vita di S. Eustacchio (XII secolo) e in quell'impareggiabile luogo di vetrate che è il duomo di Chartres. Ivi la nostra arte sembra assorta a compiutezza di linee, toni, colori, quando ancora, altrove, tenta sforzi a maturità di pitture.

L'Italia conserva dei saggi vetustissimi (XIII secolo) nella chiesa superiore di S. Francesco d'Assisi, nell'abside.

Parlare dei mobili e dei legni appartenenti a così lontani tempi, sarebbe bello se i documenti reali non fossero enormemente scarsi: non volendo accennare qualche soffitto, la scultura diffonde un po' di luce sul mio territorio flagellato dalla tempesta: ricordo che l'Abruzzo vanta una ragguardevole imposta lignea nella chiesa di S. Pietro ad Alba Fucense (XII secolo), con bassorilievi in cui emergono cavalieri, cervi, centauri e imagini di Santi, intagliati ed in origine dipinti, oggi

in cattivo stato; Carsoli ha un' imposta (XII secolo) nella chiesa di S. Maria in Cellis, stata collocata non molto tempo fa nell' interno al fine di sottrarla alle furie del tempo; e ricordo due imposte (XII secolo), miste, legno e ferro, a due ingressi nel duomo di S. Donnino.

Eccomi alla scultura eburnea: gli oggetti d' avorio sono più frequenti dei lignei, tanto più se piccoli essi meno furono esposti ad insidie, e si conservano più facilmente.

Gli avori sacri sono più frequenti dei profani: Milano, nel tesoro del duomo, si orna d'un vaso battesimale (fine del X secolo), un cimelio di gentile prestanza; e nel museo archeologico espone agli occhi de' curiosi, un coltello sacerdotale dal manico eburneo sottilmente lavorato, il quale non è il manico del flabello liturgico di Tournus (XII secolo), proveniente dalla Badia di S. Filiberto a Tournus, gemma eburnea nella collezione Carrand ricca soprattutto d'avori, al museo nazionale di Firenze con alcune parti d'osso bianco, tinte con folle movimento di uccelli e quadrupedi fra pampini ed uve.

Dichiarando l' esistenza di questo avorio per quanto francese, col mezzo di un'opera capitale richiamo l'alacrità, il pratico indefesso lavoro delle officine eburnee nei secoli medievali anteriori al Gotico.

CAPITOLO QUARTO.

Arte Gotica

1. Arte gotica, Origine e Confronti. — 2. Esterni e Interni: Affreschi figurativi e ornamentali. — 3. Legni. — 4. Ferri e Bronzi. — 5. Oreficerie e Gioiellerie. — 6. Avori e Lavori d'osso. — 7. Tessuti e Ricami. — 8. Vetri, Vetrate e Mosaici.

1

Lo spettacolo s'ingrandisce e all'austerità anteriore si sostituisce un'agilità sinora ignota all'arte occidentale. Noi dovremmo correre all'epoche lontane, all'arte persiana, dovremmo ricordare le colonne esili come steli di fiori nelle sale ipostili di Serse a Persepoli, d'Artaserse a Susa; ed ancora lo spettacolo nostro, lo spettacolo gotico, trionferebbe sull'agilità di questo. Chè nessuna arte fu sedotta dalle vertigini dell'altezze più della nostra, e più della nostra nessuna arte possedette l'acuto senso della costruzione a materiare in unità di pensiero una salda e affascinante bellezza.

Lei crede erroneamente che il Gotico abbia iniziato in terra tedesca i suoi voli, i pilastri polistili, le arcate a sesto acuto, la decorazione floreale mai trasmodante in finzioni; invece, il Gotico, nato dal Lombardo,

trovò sua cuna in terra francese, e di Francia giunse in Italia e si aperse ancora in quella terra tedesca che gli antichi e i vecchi scrittori, stimarono sopra ogni altra adatta a infondere prosperità di origini e letizia di vita alla nostra arte. La quale non è tanto sorgente di godimento estetico nelle cattedrali di Siena, Firenze, Orvieto, Milano od in chiese relativamente modeste e più vetuste, le badie cistercensi di Fossanova, Casamari, S. Martino presso Viterbo, Valvisciola presso Velletri, quanto è in palazzi solenni come il Ducale di Venezia, leggiadri come la ca' d'oro, austeri come i palazzi Bonsignori, Saracini, Grottanelli a Siena, quanto, e ancora, negli oggetti d'arte lignea e metallica che il Gotico creò, eterno decoro d'arte decorativa.

Ride la flora naturale negli esterni e negli interni gotici: e si associa, stilizzata, al verismo in capitelli (Tav. LIX), e fascie, foglie arrampicanti, fiori crociformi; e rattiene le sue irrequietezze nei monumenti più vetusti anche di carattere totalmente decorativo, una fontana (Tav. LX), un vaso, un candelabro [1]; ma dove la nostra arte ha la sua origine e tocca il suo fastigio, in Francia, la opulenza plastica vive in stretto connubio alle idealità della pittura su vetro; e lo spettacolo si in-

[1] Dò due esempi insigni: un capitello alla porta maggiore del Battistero di Pistoia al quale lavorò Cellino di Nese (fiorì intorno al 1337) scultore pistoiese o pisano; e questo è un bellissimo particolare fresco, morbido, vivace; e dò un assieme, la fontana di Piano Scarano a Viterbo, al posto di altre fontane viterbesi del XIII sec. goticizzante come la «Sepali» o la «Senza pari» come si vorrebbe chiamare questa fontana a Viterbo «città delle belle donne e delle belle fontane». Cfr. il mio *Nell'Arte e nella Vita*. U. Hoepli, Milano, *Le fontane d'Italia*.

Tav. LIX. — *Pistoia.* — Capitello alla porta maggiore del battistero « San Giovannino » (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LX. — *Viterbo.* — Fontana di Piano Scarano (Fot. Alinari, Firenze).

gra di eleganze architettoniche, di realità scultoriche di piacevolezze vitree. In Italia, generalmente, l'eleanza è più tranquilla, il connubio meno fastoso, poiiè la vena del plastico non ha la espansione che si ede in Francia e l'arte vitrea la abbondanza che pur ıi si vede. Gli interni gotici italiani meno si allietano ai udi della pittura vitrea e più alle bellezze della ttura murale; da ciò una differenza nell'organismo chitettonico che in Francia inizia il trionfo del vuoto ıl pieno, in Italia quasi fedele alla Classicità si adagia ılla forza del pieno che s'impone al vuoto; così dove vuoto si apre a maggior luce, quivi le armonie delle cnica vitrea esultano, dove il pieno imprime aspetto eroica resistenza alle architetture, quivi le mura si hiudono a pennelli dotati di vita e sincerità.

Da ciò il tripudio dell'affresco nell'arte gotica itana, e la festa ai pennelli di Giotto e di Simone Marıi, di Taddeo Gaddi e di Ambrogio Lorenzetti, di ndrea Orcagna e di Taddeo di Bartolo, di Giovanni ı Milano e di Franceso Traini, di Puccio Capanna di Antonio Veneziano, di Pietro Cavallini e di Alhieri da Zevio, i quali storiarono con ricchezza di nsiero e di colore, i nostri edifici ad affermare la premazia della nostra pittura ed a proclamare le eranze di successi futuri.

Qui sembra che l'idea dell'arte, ossia della pittura corativa si nobiliti, perchè i pennelli trecenteschi on si isolavano solitamente in capricci di fiori o di onde, ma si allargavano a scene sacre o profane a ıi la contenenza del pensiero, è motivo di maggiori llezze. Io vorrei per altro che questo modo d'inndere la pittura decorativa fosse sepolto; e se l'arte

Fig. 28. — *Carignano* (Piemonte). Finestra ornata, terracotta nel monte di pietà: particolare. (Fot. Alinari, Firenze).

non avesse mai traviato, se si fosse sempre considerata il gaudio intellettuale di spiriti evoluti, nessuna differenza, nessuna idea restrittiva avrebbe trovato plauso sul campo dei nostri studi, aperti ad ogni tendenza, lieti d'ogni bellezza sia che derivi dalla Natura che colora fiori e piante sia che derivi dalla Natura che ordina alla vita e al pensiero le imagini umane.

Anche il Gotico ebbe coi marmi e le pietre, le terrecotte: e la Lombardia, il Piemonte, l'Emilia, in Toscana Siena, che ne videro parecchie, posseggono dei saggi capaci ad attestare l'alto sviluppo della terracotta gotica nel XIV e XV secolo, da noi specialmente in Piemonte (figura 28), riboccante, come l'Emilia, d'una plastica fresca e vivace rosseggiante fra castelli, chiese, palazzi, avelli.

2

TANTO la chiesa inferiore quanto la superiore di
. Francesco ad Assisi, attestano quello che dissi: lo
pettacolo che si gode in queste due chiese è il più
ompiuto fra i trecenteschi che l'Italia è in grado di
ffrire. All'esterno la soverchia nudità non accende di
ompiacenza l'artista decoratore: la chiesa inferiore si
rna d'una porta con intagli marmorei a cui conferisce
n gradito aspetto di bellezza una rosa vaghissima-
ente scolpita; la chiesa superiore, lo stesso, vanta
na porta ed una rosa: e se io dicessi che questa
emplicità è consuetudinaria al Gotico, non direi il
ero, non lo direi nemmeno se facessi sospettare che
ssa può essere una deformazione o uno sviamento.
a plastica si stende generosa sui monumenti gotici,
l appare timida e parsimoniosa talora sulle facciate
iù vetuste e sui monumenti meno signorili, abbando-
andosi quasi follemente alla sua vena facile, quando
Gotico integra l'epoca felice della sua evoluzione.
ico così per quanto i puristi mi diano sulla voce,
chiarando che l'altare dell'Orcagna in Orsanmichele
355-59) segna il barocco del Gotico fiorentino, il
uomo di Milano (fondato nel 1386), il barocco del
otico suo: ed io, incurante, osservo che questo e
uel monumento attestano spiriti gagliardi e alte vi-
oni di bellezza.

S. Francesco d'Assisi all'esterno riafferma, comun-
ue, la moderazione del decoratore gotico negli edifici
he stanno in cima all'evoluzione del nostro stile;
erchè S. Francesco fu cominciato intorno il 1238, nel

36 si parlava di mobiliarlo, e nel 53 Innocenzo IV consacrò la chiesa: e la moderazione si ferma all'esterno. All'interno non seppe fermarla neanche il ricordo dell'umile Francesco.

Sulla ricchezza delle chiese francescane i fatti smentiscono le idee. Francesco si lagnava che i conventi erano troppo grandi e troppo comodi, e frate Elia preposto all'edificazione della chiesa di S. Francesco, fu investito da alcuni suoi confratelli per il lusso della chiesa: un fra' Salimbene scrisse anzi un vero libello contro il pessimo ministro. Giunse opportuno intanto il Capitolo di Narbona (1260) presieduto da fra' Bonaventura da Bagnorea, a sentenziare che le chiese dei frati Minori fossero modeste, non ricevessero pitture, finestre a trafori, vetri istoriati e scale sontuose; al qual ordine risponde trionfalmente la maggior chiesa di S. Francesco dipinta da Giotto (cominciò intorno il 1296) e, pare, da Cimabue, e dai migliori pittori affrescata ad onor del genio nazionale.

Giotto che contribuì a creare lo spettacolo più bello di pittura trecentesca sia nella chiesa superiore sia nella inferiore, dove compose la vòlta famosa sopra l'altar maggiore, nella chiesa di sotto, da una critica smaniosa di tutto innovare oggi tolta al grande maestro, Giotto fu il più fecondo e sapiente affrescante del tempo suo, e non solo decorò vòlte e pareti di chiese, ma abbellì pareti e vòlte di palazzi.

Il palazzo di parte guelfa a Firenze, parte della cui architettura è del Brunelleschi (l'attesta il Manetti di lui contemporaneo), fu pitturato da Giotto: il codice Strozziano dà al maestro una « figura a capo alla scala e tutta la sala prima » la qual cosa, poco nota, trova sua conferma nel codice Gaddiano.

Se in fatto di sale private andassi in Piemonte, nei astelli, non porrei fine facilmente al mio dire; a ciare il solo castello della Manta presso Saluzzo, la antasia si accende: senonchè io non voglio affidare a ueste umili carte maggior numero di notizie di quanto sse non comportino; chè se volessi cedere a sentinento opposto, avrei da citare Siena, oltre Siena Paova, oltre Padova Parma, oltre Parma Lodi, oltre .odi Venezia, e non so quante altre città o borghi su el Piemonte e in Lombardia; perchè sono in grado i dar prove di decorazioni capricciose anche fuori a ciò che si racconta comunemente.

Venezia è la prima a soccorrermi: la chiesa di Santo itefano ricevette (si scoperse in quest'ultimi anni) una ecorazione pittorica sulle navate a grandi foglie arampicanti, intorno gli archi gotici, ognuno dei quali nisce in cima con un busto a chiaroscuro; la supercie del muro è dipinta a finti mattoni di tre tinte, rammenta la collocazione dei dadi marmorei nelle acciate del palazzo ducale, verso il Molo e la Piazetta; successivamente si scoperse la decorazione nella òlta dell'abside maggiore ai Frari, di gusto veneziano, ecante, in ogni spicchio della vòlta, dei grandi circoli; con un ornamento geometrico dentro, un rosone delle fascie lungo i cordoni paralleli ai cordoni stessi, ossi, a mattoni.

Non lungi da Venezia, nel Veneto, i restauri che si tanno compiendo a S. Fermo di Verona (1906) hanno nesso in luce l'antica decorazione di questa bella chiesa, v'è riapparso sotto l'intonaco la pittura antica d'un regio che girava tutta la chiesa, spargendovi dovizia i fiori e fronde a inghirlandare busti di santi macienti e barbuti.

Venezia, città sacra al colore, insegna con esempi numerosi, che la pittura si unì alla plastica in molti monumenti sepolcrali.

Nella chiesa dei Frari, cappella di Melchiorre Trevisan, a sinistra della maggiore, attorno al monumento, sono dipinti ornamenti a chiaroscuro e sopra il monumento di Alvise Pasqualigo, a destra di chi entra dalla porta maggiore, si vedono delle imagini a chiaroscuro, l'Angelo e l'Annunziata. Nella chiesa di San Giovanni e Paolo, sopra il monumento a Jacopo Cavalli († 1384), Lorenzino discepolo del Tiziano dipinse a fresco due giganti che alzano un tendone, lasciando vedere una battaglia; ciò mostra che, talora, l'affresco veniva dipinto dopo qualche tempo che l'opera architettonico-scultorica era compiuta; e il Ridolfi narra che in S. Giovanni e Paolo, sopra il sepolcro di Luigi Trevisan, Tiziano aveva pitturato a chiaroscuro Maria Vergine con S. Anna di cui oggi nulla si sa, perchè c'è un monumento a Luigi Trevisan ma tolto dal luogo dove era in origine. E questo si indica a mostrare che l'uso medievo della pittura, sussidio all'effetto plastico d'un monumento sepolcrale, s'infuturò nel tempo, ammonimento ai moderni chiusi alla gioia dei colori.

3

L'ARCHITETTURA gotica creò grandissima copia di opere lignee ed il legno, con esempio biasimevole, giurò cieca fedeltà all'architettura lapidea; ciò diè ai mobili aspetto architettonicamente robusto, ma tolse loro il razionale accordo fra la materia e forma. Quest'ac-

cordo è tutto nell'arte decorativa; chè per quanto sia vera la derivazione dall'architettura di vari rami della nostra arte, ogni ramo deve fiorire alimentato dal succo vitale da cui va naturalmente dotato; in tal modo idea e forma s'integrano e la bellezza sboccia spontanea dalla materia che le dà sostanza. Insomma le proprietà della materia vanno rispettate e l'architettura lapidea non può essere la lignea; e benchè il legno, alla nostr'epoca usi associarsi ad altre materie, la pastiglia, ed abitualmente si colorisca, azzurro, rosso, oro, il legno, non può abdicare alla sua natura e parere troppo rigido per amore d'un'arte creata ad altre ragioni che non sono quelle dei mobili.

La pastiglia però sforza il legno, nel senso opposto alla rigidezza.

Il Vasari attribuisce a Margaritone d'Arezzo (1216 † 93) questa specie di stucco malleabile e resistente, questa pastiglia, nota però avanti Margaritone: Cennino Cennini (fior. nel 1376), in un paragrafo del suo *Libro dell'Arte* discorrendo sul modo di lavorar cofani ovvero forzieri e sul modo di ornarli e colorirli, spiega ciò che occorre a ottenerla. Chi desidera di saperlo, si rivolga al trattatista toscano. Qui basta ricordare che la pastiglia, in ornati stampati, coperse moltitudine di mobili, soprattutto cofani, cassoni, cornici: talora senza il legno, industriosamente manipolata, si adoperò in dittici, trittici, cassettine espressione estrema di sue facoltà decorative e dal Gotico passò al Rinascimento.

Per quanto l'Italia non sia la patria del Gotico, essa ha un patrimonio di opere lignee considerevolissimo; però non tutte le regioni sono egualmente provvedute

di legni gotici, perchè la storia italiana ebbe un'andatura disuguale in questi tempi, ma nessuna regione italica va sprovvista di legni che al patrimonio italico non accrescano valore.

Guardi, intanto, la differenza fra le due regioni estreme della Penisola. Enorme. Il Piemonte ricchissimo di Gotico suo, originale, tuttochè di ritmo antinazionale; la Sicilia abbellita d'un Gotico senza riscontro da noi. La Sicilia ricevette piucchè non dette i prodotti dell'arte; e il periodo gotico non vanta nell'Isola, orgogliosa di alte bellezze all'epoca dei Normanni, delle opere che possono studiarsi utilmente da chi predilige l'arte personale e regionale, all'arte che si associa e si fonde in un'unità la quale scolora i temperamenti così degli individui come delle collettività. La Sicilia strinse per tempo delle relazioni artistiche col continente; e maestri lombardi, toscani, lunensi e napoletani si affrettarono a concorrere alla bellezza gotica, dipoi quattrocentesca o cinquecentesca dell'Isola illustre.

Il Piemonte, insomma, è la regione meglio provveduta di legni gotici e l'influenza francese spiega e commenta questa maggior ricchezza.

I cori, fra gli oggetti mobiliari, riassumono le tendenze, lo spirito, la tecnica dell'arte, lignea, ed essi formano l'orgoglio del Piemonte nel ramo che s studia.

Asti (S. Giovanni), Alba (S. Giovanni), Ivrea (duomo a pezzi nel museo civico di Torino), Susa (duomo [Tav. LXI]), Aosta (duomo e collegiata di S. Orso, con leggio, poltrona ed inginocchiatoio gotico) (fig. 29 e Tav. LXII), Bardonecchia (duomo), Saluzzo (duomo)

Tav. LXI. — *Susa.* — Stalli nel coro del duomo (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXII. — *Aosta.* — Poltrona ed inginocchiatoio nella collegiale di S. Orso (Fot. Alinari, Firenze).

Revello (duomo) [1], Staffarda (coro nel museo civico di Torino), v'ha qui un portento di legni lavorati. Fra questi cori il più caratteristico è quello di Susa i più sontuosi sono quelli della collegiata di S. Orso ad Aosta e della badia di Staffarda: il coro di Aosta è d'un Pietro Mochet di Ginevra che lo eseguì intorno al 1500, ordinatore Giorgio di Challant; il coro di Staffarda sontuoso monumento ligneo che emerge in resti nel museo civico di Torino, non si sa di chi sia; forse ...ci da mani francesi operanti ai primi del XVI secolo. (In Piemonte il Gotico abbandona tardi il campo). ... vorrei dire del coro a S. Giovanni d'Asti, con statue dall'anima sensitiva e vibrante d'un Baldino de Surso pavese, del 1477, per indicare l'analogia che corre fra questo e il magnifico coro di S. Ambrogio a Milano, grandioso nella linea generale, leggiadro nell'uso di ornati che vanno alla natura con moto felice. Esso ha corrispondenza d'età col coro piemontese; la storia che ne fu oscura sino a poco tempo fa, sino a che non si scoperse il contratto del coro ambrosiano da cui resulta che l'opera monumentale va al 1469-71, oggi finalmente è chiara. Furono suoi maestri vari artisti fra cui Giacomo Majno, spesso citato come intagliatore alla certosa di Pavia, e ne fu ordinatore un Giorgio da Piacenza preposto a S. Ambrogio nel 1469.

[1] Se ne fecero degli stalli per una sala in casa Cavazza a Saluzzo. Scrissi per notizie non avendo mai veduto questi stalli, e nulla ...cenni; misi di mezzo un'egregia e cospicua persona, e nemmeno questa riuscì ad avere quanto io chiedevo pei miei studi. Questi saggi ... silenzio ostinato non sono frequenti (uno curioso mi capitò recentemente a Milano) se fossero recenti, guai! Comunque non è male ...dicare i benemeriti della cultura pubblica.

La Toscana, l'Umbria e il Veneto senza competere al Piemonte il primo posto, vantano dei cori i quali esaltano il valore degli intagliatori e intarsiatori italiani.

Prima Siena (duomo e palazzo comunale) e Pienza (duomo); e l'Umbria ha il vanto del coro d'Orvieto e della chiesa superiore di S. Francesco d'Assisi; e, dopo, il Veneto, Verona (San Zeno), Venezia (S. Stefano e S. Maria Gloriosa dei Frari) con Spilimbergo (duomo) il cui coro è la copia di quello dei Frari. Tuttociò dà ma-

Fig. 29. — *Aosta*. Leggio, legno nella collegiale di S. Orso. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXIII — *Siena.* — Coro nella cap

palazzo comunale (Fot. Alinari, Firenze).

teria ad un lungo capitolo di storia ch'io non posso nemmeno riassumere.

A Siena alcuni maestri come Francesco del Tonghio col figlio Giacomo ebbero parte considerevole nel coro del duomo durante il XIV secolo al quale si cominciò a porre mente, sul serio, nel 1362; e Domenico di Niccolò Spinelli (n. circa il 1363) detto Niccolò dai Cori, autore del coro nella cappella del palazzo comunale (Tav. LXIII), forse di quello del duomo di Pienza, è una personalità nel mondo artistico, splendido di maestri, nella città cui veglia umile la Vergine.

Il coro d'Orvieto in cui l'intaglio e l'intarsio fioriscono gagliardi come se una forza fuor dal comune li nutrisse, è monumento capitale dell'arte lignea: disegnato forse dal maggior artista del duomo, uno dei più grandi di questo gotico oltraggiato, il senese Lorenzo Maitani (1272 † 1330) si schiuse al lavorio d'una legione di maestri, a cominciare da Giovanni Ammannati che ne è il più vetusto, e dico una legione anche perchè il secolo XIV tramontò senza salutare questo monumento ligneo compiuto, il quale, fino al 1490, sua data ultima, fu in lavoro. Gli Orvietani avevano sollecitato inutilmente Domenico dai Cori e ottennero invece Pietro del Minella senese e suo fratello Antonio.

Il coro d'Assisi, poi, nel nome del suo autore Domenico Indivini da Sanseverino (*me fecit MCCCC*) evoca un vigoroso e operoso intagliatore italiano: m.° Domenico che a Sanseverino sua patria ed a Jesi creò una quantità di lavori lignei dal 1483 al 1501, gran parte dei quali perduti.

Nè i cori veneti, di Venezia principalmente, prospettano sulla storia umili artisti; e chi ricorda la vivacità decorativa dei cori di S. Stefano e di S. Maria Gloriosa dei Frari prova una certa fierezza, sapendo che sono di maestri italiani. Il coro dei Frari onora un eminente intagliatore vicentino Marco de Cozzi († 1485) che lo firmò mettendovi la data (1468), assistito da qualche artista fra cui, vorrebbesi, Lorenzo Canozzi, al quale si attribuì, vanamente, tutta la rigogliosa opera del coro (Tav. LXIV); e il coro di S. Stefano non si sa chi l'ideò ed intagliò se non fu lo stesso Marco de Cozzi, autore del coro di Spilimbergo (1474-77). Ma nel detto coro ebbe parte un m.° Leonardo Scalamanzo intorno al 1481; e l'incertezza, comunque, annebbia quivi la ragione.

Venezia ospitò molti artisti tedeschi nell'epoca del Gotico, e sul campo ligneo, restano, cospicuo ricordo tedescante, gli schienali a finestrati coperti da linee flessuose e bizzarre, barocchеggianti nel Gotico, decoro alla stessa chiesa dei Frari che raccolse il coro che dissi (Tav. LXV).

Bello sarebbe di aggiungere il coro poco noto di Ascoli Piceno (duomo) eseguito da m.° Paolino di m.° Giovanni da Ascoli e Giovanni da Montelpare, autore del coro di S. Maria nuova a Perugia, compiuto nel 1458, che ha relazione col coro ascolano (Tav. LXVI), e parlar di cori gotici di Recanati, Arezzo, (frammento), Perugia (oh i cori di Perugia del Rinascimento!), Ancona, Loreto, Aquila, Napoli: ma il diritto della brevità è più forte del mio desiderio.

Il legno fu adoperato dall'arte gotica, non infrequentemente, alla fabbricazione di magnifici soffitti i

Tav. LXIV. — *Venezia.* — Coro in S. M

...iosa dei Frari (Fot. Alinari, Firenze)

Tav. LXV. — *Venezia.* — Schienale, legno in S. Maria gloriosa dei Frari (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXVI. — *Ascoli Piceno*. — Stalli del coro nel duomo (Fot. Alinari, Firenze).

quali s'intagliarono, si dipinsero e si dorarono: Venezia coll'abbagliante soffitto nella scuola di S. Maria della Carità ora galleria di quadri, e Palermo col fantasioso e arabeggiante soffitto del palazzo Chiaramonte dicono con linguaggio differente, ugualmente solenne, a che sommità si arrischiavano i maestri del legno all'epoca che si studia. Dei due, il soffitto di Palermo sgargiante in un tripudio di colori, fu eseguito dal 1377 all'87, e il soffitto di Venezia invece va alla fine del XV secolo, e sarebbe un soffitto *rebus* per essere formato da cherubini dalle otto ali, perchè la generosità d'un Cherubino Ottàli avrebbe fatto le spese del soffitto. È vero?

Venezia è rappresentata al museo civico di Milano da alcune cimase di sale, complemento di soffitti in stile energico, a fogliami nervosi, venezianissimi, a archeggiature geometriche, acquisto di pochi anni: esse riaffermano la potenza dell' intaglio veneziano straricco e involuto in quest' Italia che possiede numerosi soffitti d'arte.

Nè io vorrò tacere quello che cuopre il duomo di Orvieto iniziato dal Maitani nel 1309, lavorato con suprema svogliatezza, deliziato con mensole, piccoli quadri, tenui rombi, foglie, nastri, in una vivacità di colori che consolano lo sguardo come i fiori d'un prato.

Meno solenni, a Viterbo, veggonsi tre soffitti lignei in cui la logica dell' ordine costruttivo, si associa a elegante armonia di colori: parlo del soffitto nel duomo nella chiesa della Verità e in S. Maria Nuova. Essi ricordano certi Mattei, Paolo di Matteo e un suo fratello, i quali, vissuti intorno la metà del XV secolo, potrebbero spostarci, facendoci scavalcare i tempi, se essi non si considerassero artisti di transizione.

Il mobile per eccellenza del Medioevo fu la cassa o cassone, che ricevette spesso gli ornamenti stampati di quella pastiglia onde parlai e ricevette artistiche decorazioni scolpite o intarsiate, intrecci lignei, maniglie, bandelle, serrature, rose, col fondo di cuoio o di velluto, stelle, rombi, circoli, quadri, eseguiti col punzone, storie di amori e di cavalleria, scene fantastiche di risa e di pianto, pitture e sculture, intarsi e intagli, bronzi e ferri. La cassa o cassone serviva a vari usi, il principale a custodire il corredo nuziale delle fanciulle, e raccoglieva la gente come sedile, in casi eccezionali, come letto, e nella vita comune era ripostiglio di biancherie e utensili; quindi ogni casa nel Medioevo, doveva possedere una o più casse; e questo mobile fu di quelli che ricevette il commento della pittura vivace o mite, ragionatrice o vana, elegante e sensitiva spesso.

I musei (Tav. LXVII), e le raccolte private ne sono ricche: il Piemonte tenace nel suo Gotico, ne conserva nella Valle d'Aosta, nel museo civico di Torino; e conserva delle credenze non infrequentemente d'origine valdostana, monumenti lignei d'un'architettura che vuol congiungere la robustezza dell'assieme alla leggiadria lineare dei particolari.

Tralasciamo le cornici, le quali, sovente, in trittici e polittici, dorate o policrome, infogliate o lineate, occupano un posto maggiore di quanto ad esse spetterebbe, essendo complementi di tavole dipinte. Venezia, a S. Zaccaria, espone dei tipi fondamentali: e Venezia fu somma produttrice di cornici avendo avuto degli intagliatori specialisti, *intaiatoris anchonarum* o *palarum*; la qual cosa non meraviglia, se si pensa alla

Tav. LXVII. — *Firenze.* — Cassone con intarsi, legno nel museo nazionale (Fot. Alinari, Firenze).

quantità di quadri da altare che furono dipinti in quest'epoca.

Belle cornici gotiche vidi fra molte a Bologna a quadri trecenteschi di pittori bolognesi poco noti, anteriori all'avvento d'Ercole de Roberti, di Francesco Cossa, Lorenzo Costa, Francesco Francia [1], i pittori Simone de' Crocifissi, Cristoforo da Bologna; e soprattutto le cornici di due grandi polittici del primo interessano chi si occupa alla materia delle cornici gotiche; del secondo notevole la cornice d'un quadro a S. Salvatore.

4

Anche le imposte potrebbero venire studiate, e ancora nel Veneto ed a Venezia, Padova (chiesa degli Eremitani, Carmini e cappella degli Scrovegni), Belluno (S. Maria dei Battuti ora nel museo civico), Venezia (palazzo van Axel, modello cospicuo; e museo civico, frammento del palazzo Foscari) offrono imposte lignee che talora uniscono il ferro al legno come nella cappella degli Scrovegni; e il ferro ha funzione di rinforzo e decorazione (ciò non vedesi in una delle più belle imposte lignee della nostra arte, nel castello Malgrà a Rivarolo [Piemonte]) che or si allarga estremamente come in certe tipiche imposte di Francia (Notre Dame di Parigi), or si ristringe a una serie di chiodi i quali fissando un telaio a quadri, stelle, poligoni su un telaio liscio, compiono viepiù

(1) V. il mio *Manuale di Pittura italiana*.

funzione costruttiva e decorativa (Siena, palazzo comunale; Lanciano, imposte di S. Maria Maggiore). Insomma il fabbro dette la mano al falegname; e la Francia che godette il privilegio di primeggiare nel ferro durante il Gotico, inalzando alla nostra arte dei monumenti in cui il senso dell'originalità attinge sua forza dall'equilibrio e dalla vivente fantasia, primeggia l'Italia ma non l'eclissa.

L'Italia adoperò il ferro nei suoi castelli, nei suoi palazzi gotici di Siena, Firenze, S. Gimignano (a parte le armi) in campanelli, lanterne, bracci sporgenti, sciorinatoi, portabandiere, torcieri, arpioni, con finali a testa animalesca, incisioni a punti, stelle, zig-zag rozzi un po' talora, ma espressivi ed intonatissimi al carattere della loro funzione.

Il fabbro, dicevo, dette la mano al falegname: gliela dette allorchè il primo concorse all'ornamento dei cassoni, foggiando maniglie, serrature, rose col fondo di cuoio o di velluto: e qui si è tratti a osservare la invasione dell'architettura lapidea. Il ferro che vuole semplicità di forme, qualche volta si vide solenne come un monumento, traforato come un pizzo: tale è in serrature di cui raccolgonsi prove nei musei di Torino e di Milano, nei musei di Cluny e di Kensington: e la collezione Spitzer, scompaginata anni sono dai venti d'un'asta pubblica, nei principeschi volumi del catalogo, il quale vivente il suo raccoglitore si pubblicò, contiene le prove più conclusive di quanto scrivo. Le chiavi dovettero sembrare gioielli: difatti le sagome loro si alterarono in un inquieto movimento di linee ed in un arduo complesso di trafori. La Francia che fu maestra, come dissi, battè, la prima, il sentiero

tortuoso adducente a tali arbitrii, e la collezione Carrand nel museo nazionale di Firenze, corrobora di esempi il mio giudizio. Io, insomma, amo il fabbro medievo che foggia dei cancelli alla maniera di quello tipico nel monumento a Cansignorio della Scala a Verona; amo il fabbro che foggia cancelli alla maniera di quello nella chiesa del palazzo dei diavoli a Siena; e comincio a provare qualche turbamento al celebre cancello nella cappella Rinuccini, sacrestia di S. Croce a Firenze; a quello nella cappella Bartolini Salimbeni a S. Trinità pure a Firenze; e a quello non meno celebre nella cappella interna del palazzo comunale a Siena disegnato da Jacopo della Quercia (1434). Questi cancelli teoricamente non valgono il cancello di Verona perchè meno sono fedeli al rispetto della materia che vale i diritti della funzione; e questa idea e questi diritti non debbono dissocciarsi mai, come l'anima non si scompagna dal corpo dove la vita abbia palpiti ed energie.

La Toscana dovette possedere dei fabbri valorosi all'epoca del Gotico: un Manfredi di Franco da Pistoia potrebbe aver eseguito il cancello alla cappella Bartolini Salimbeni in S. Trinità, avendo foggiato quello per la cappella Ardinghelli ivi medesimamente (non esiste più); un Niccolò di Paolo († 1436), cui erasi allogato il cancello del palazzo comunale di Siena, eseguito più tardi da Giovanni di Vita chiavaio e Giovanni suo figliuolo; un Francesco di Betto; un Petruccio di Betto; un Jacomo di Lello figlio d'un fabbro autore di cancelli nel duomo di Orvieto e ora non so chi altri.

Un'occhiata a questi cancelli, scuopre la uniformità

d'un tema architettonico e decorativo il quale contrasta coll'abilità meccanica di questi tempi: grandi riquadrature chiuse da formelle polilobate, specialmente quadrilobate e in cima una fascia lavorata col martello; lo stesso motivo si ripete in un pezzo di cancello a Pistoia ai Bagni di S. Giuliano, innestato ad un pezzo moderno: e questo si indica come cosa inedita e poco veduta.

Il bronzo tenne la via luminosa del ferro; e se il bronzo goticizzante non avesse dato all'Italia che la imposta bronzea, la prima delle tre, nel battistero di Firenze (1330-1336), i modellatori e fonditori, trecenteschi potrebbero riposar tranquilli nella gloria della loro arte. Qui, pertanto, siamo al conspetto d'un capolavoro di statuaria, ed il suo autore è uno degli eroi della scultura nazionale: Andrea da Pontedera d. Pisano (1270 †1348) il quale ricevette l'incarico dell'imposta nel 1330, due anni dopo aveva finito in cera le storie; e la imposta, pronta alla fusione, venne affidata al fonditore veneziano Leonardo del fu Avanzo, che condusse a male la fusione: fu la volta, allora, d'un Piero di Donato per l'accomodatura, e questo che aveva assistito Andrea all'imposta, rifiutò l'incarico, così Andrea fe' tutto da sè e l'imposta fu su nel 1336. Non ricordo chi ne eseguì la doratura, certo la imposta d'Andrea da Pontedera si dorò e poi fu verniciata (!) in tempi moderni, come le due altre imposte, le ghibertiane, del battistero.

Non tocchiamo la questione sollevata dal Vasari in odio ad Andrea, sui cartoni che questi avrebbe ricevuto da Giotto: non vi presto fede. Andrea fu un maestro squisito e sapiente.

Questa prova fondamentale di bellezza e fusione, sta sopra tutti i piccoli bronzi che il genio gotico creò: cancelli, candelabri, lampade, di cui l'erudizione italica non è pertanto molto ricca.

5

Il capitolo sull'oreficeria è il più importante dell'arte gotica, il più ricco di fatti e di opere, di scuole e di artisti.

Nessuno può immagirarsi il cumulo di oggetti i quali ricevettero grazia di linee, gusto di forme, brio di colori, dagli orefici gotici nudriti d'ogni virtù, sinceri come il sole che bacia i fiori, e forti come la rupe che impavida assiste alle vicende di nostra esistenza.

Lei pensa agli artisti privilegiati; ed io assicuro che il valore straripa nel campo dell'oreficeria gotica: il genio che aveva sostenuto l'oreficeria bisantina e l'aveva condotta a sommità, nell'ordine decorativo e tecnico, continuava la sua azione trionfatrice flagellando l'indolenza e la insensibilità. Esso avvertiva che l'oreficeria riassume le arti e può onorarsi soltanto da quegli che, in ricca e fastosa corona, ingemma ogni bellezza: così l'architettura è tanto necessaria all'orefice quanto la scultura, la scultura quanto la pittura, perchè l'orefice nostro elabora la sua visione nell'unità di queste arti, che riassume, disegnando un pallio d'altare, inventando un crocifisso, creando un reliquiario, un calice, un bastone pastorale.

E poichè gli oggetti ecclesiastici assorbono l'oreficeria gotica, essi s'impongono allo scrittore, il quale

scorge nella natura di questa, qualche ragione alla vasta dottrina dell'orefice medievo, che nell'arte gotica trovò il mezzo ad affermarsi maggiormente.

Un orefice d'allora, ideando un pallio, un crocifisso, un reliquario, chiedendo direttamente all'architettura linee e forme, bisognava che padroneggiasse l'architettura; e l'oggetto ideato, dovendo animarsi di busti e statue, richiedeva l'orefice pronto alla scultura; ed occorreva che egli possedesse il gusto del colore, presente nell'oreficeria in ismalti, gemme, nielli, e fosse capace ad imprimere unità all'opera sua nella quale l'orefice nostro viveva architetto, plasticatore, dipintore.

Da ciò la intima correlazione dell'oreficeria gotica coll'architettura, la scultura, la pittura; la quale diviene eccessiva dove l'orefice gotico copia alla lettera i temi decorativi lapidei. Quanti tabernacoli, quante finestrate, quanti parapetti, quante cimase provviste di doccioni, persino di merlature e di torri non incorniciano e non s'allargano sugli oggetti d'oreficeria gotica? E l'ostinazione accompagna l'uso; tanto vero, il nostro orefice continua il culto dell'arte gotica per quanto abbandonato ed obliato dagli architetti; lo che si vede persino in quella corte toscana che fu cuna e faro del Rinascimento. E poiché la penetrazione del Gotico nel Classico fu tanto profonda, non v'è arte che offra la ricchezza di esempi gotico-classici, come l'oreficeria, vale a dire di oggetti in stile incerto, tra il Gotico e il Rinascimento. Qualche volta, come nel famoso dossale di S. Giovanni a Firenze (veda più qua) la unione non equivale a fusione, ma il più spesso è fusione sapiente e rispecchia un'attitudine riduttiva quasi

prodigiosa; cosicchè in una storia sopra l'arte di transizione fra il Gotico e il Rinascimento, l'oreficeria occuperebbe il primo posto.

Il fenomeno è pertanto meno bizzarro di quanto possa apparire: l'architettura nostra, dalle seduzioni verticali, dalle forme esili e flessuose, dagli intrecci lineari e poliformi, va al metallo; e sembra emanazione naturale, espressione logica dell'ornamento metallico: e il metallo prezioso, che vuol moderazione nel suo uso, dal Gotico può averla senza sacrifici e senza deformazioni.

Il trovar dunque, nel Gotico, una quantità di orefici capaci di architettare fabbriche, scolpire statue, dipingere pale non può sorprendere, come il sapere che varie scuole e varie maestranze esistettero nell'epoca della nostra arte, oltremodo feconda in bellezze di rame, argento e oro. Gli orefici senesi Bartolomeo da Tommè o Tommaso di ser Giovannino detto Pizino († dopo il 1404) e Mariano d'Angelo nel 1377 avevano assunto alcune statue di marmo pei tabernacoli delle suore nella cappella di Piazza; i Turini orefici abilissimi, di transizione, cesellarono l'oro e scalpellarono figure; e Niccola di Guardiagrele (1395†1462), astro dell'oreficeria abruzzese, fu orefice, pittore e forse statuario.

Questo sveglia il ricordo d'una pagina pressochè nuova, certo gloriosa dell'oreficeria nazionale: quella sugli orefici degli Abruzzi i quali, numerosi e sapienti, dettero la loro anima vibrante all'arte nostra in una quantità di oggetti, i quali, dalla grave perdita di molti fra essi, non ricevono diminuzione di efficacia e valore. Sopravvivono pertanto alcuni modelli cospicui a soleggiare il campo dei morti.

L'oreficeria abruzzese, lungi dal costituire un unico ceppo, si ramificò in varie scuole e maestranze per via d'un esercito d'orefici di cui gioverebbe ricercare assiduamente le virtù: Niccola Pizzulo, Barbato e Masio da Sulmona, Bartolomeo di ser Paolo da Teramo, Andreolo e Giovannangelo da Penne, Lello da Lanciano, Petruccio da Pelino, Ciccarello di Francesco; e fra le scuole abruzzesi, la scuola di Sulmona, insigne, toccò suo culmine presso la fine del XIV e la prima metà del XV secolo. Contraddistinta da un marchio a garanzia di origine e di metallo, essa prosperò allato delle scuole di Teramo ed Aquila; e il Gotico, anche in pieno XV secolo, congiunse le terre abruzzesi alla Toscana su cui gli orefici dell'Abruzzo guardarono impazienti. Lo stesso Niccola di Guardiagrele, gloria della scuola aquilana, l'ultima a spuntare negli Abruzzi a curar le date (non se ne hanno notizie anteriori al XV secolo), fu scosso dalla bellezza fiorentina, la quale sul nostro campo creata da valenti orefici (Andrea Arditi [fior. dal 1331] fu uno dei primi) si distingue dalla bellezza senese, (Ugolino di Vieri, Viva da Siena, [fiorirono nel 1338] signoreggiano l'oreficeria senese) allo stesso modo che nel Trecento vissero, indipendenti, quei due impareggiabili centri di prosperità pittorica, Firenze e Siena, che Cimabue e Duccio di Boninsegna, Giotto e Simone Martini dominarono.

Nella storia dell'ignoto o del poco o imperfettamente noto, brilla un maestro geograficamente non molto lungi dagli Abruzzi: un m.° Pietro Vanini (fioriva nel 1442-88) d'Ascoli Piceno, marchigiano, autore ragguardevole d'opere nella Marca d'Ancona e negli Abruzzi, da non confondere con Lorenzo da Ascoli,

Tav. LXVIII. — *Spello*. — Formelle estreme della croce argentea in S. Maria Maggiore. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXIX. — *Osimo.* — Crocifisso, arg

(Fot. comunicatami dal sig. C. Costantini).

orefice (fior. nel 1414) autore d'una croce a Montecassiano nella chiesa di S. Maria Assunta, col quale il nominato Vanini potè avere qualche relazione; brilla un Paolo Vanni, perugino, (fioriva nel 1398); ed a Bologna, sua patria, emerge un Jacopo detto Roseto (fioriva nel 1380-83) compagno ad un Bartolomeo da Bologna (seconda metà del XV secolo) il quale a Padova creò varie oreficerie fastose, esuberanti, la cui conoscenza è utile a chi voglia informarsi sopra la evoluzione della nostra arte. La quale trionfò a Venezia con maestri che la critica moderna saluta, entusiasta, i da Sesto, di cui il capo Giacomo († 1404) non fu lo spirito più gagliardo della famiglia, essendone stato un Bernardo da Sesto, gentile orefice che accresce di opere insigni, il patrimonio italico. E il Veneto come la Toscana e gli Abruzzi non si confinano in un'unica espressione di bellezza, esso rameggia in manifestazioni particolari di cui parmi sensibile quella del Friùli.

L'oreficeria gotica trae forma e decoro insomma da un gruppo di opere come il crocifisso d'argento a S. Maria Maggiore a Spello di Paolo Vanni, del 1378, firmato (Tav. LXVIII); da un crocifisso nel duomo di Osimo di Pietro Vanini ascolano firmato non datato (metà, circa, del XV sec.) restaurato nel 1764, oggetto di lavori brutali successivi (ci si veggono de' grani di stagno e delle bullette di ferro!) e d'un tentativo di furto nel 1904 (Tav. LXIX); da un crocifisso a Venzone di Bernardo da Sesto del 1402 firmato; dal reliquario di S. Zanobi nel duomo di Firenze d'Andrea Arditi, del 1330, firmato; dal reliquario di S. Savino nel duomo d'Orvieto, monumento capitale a due or-

dini con basamento poligonato di Ugolino da Vieri e Viva da Siena, firmato e finito nel 1338 (non si confonda coll'altro reliquario orvietano degli stessi autori); dal reliquario dell'abbadia di S. Galgàno nel monastero del Santuccio a Siena, nobile composizione un po' tozza, antitesi alla eleganza e finezza del reliquario di Lucignano (Val di Chiana) nella chiesa di S. Francesco, messo in miglior vista dalla mostra dell'Antica Arte senese nel 1904; d'un Gabriello d'Antonio di Lorenzo da Siena del 1471, firmato (Tav. LXX); dall'ostensorio nella collegiata di S. Maria Maggiore di Francavilla al Mare di Niccolò da Guardiagrele del 1413; da uno nella chiesa di S. Leucio ad Atessa dello stesso (Tav. LXXI) del 1418; da un superbo reliquario di S. Domenico in S. Domenico a Bologna sorto da un influsso di Gotico e Classico grazie ad Jacopo detto Roseto nel 1380 (Tav. LXXII); dal grande reliquario di S. Grato (lungh. 1,10) nel duomo d'Aosta a mo' di tempietto, con statue rigide e fiere d'una modellatura caratteristica, esempio sommo d'oreficeria infrancesata nel Piemonte, la cui fama ha solidità vera ad onore dei suoi principali artisti Guglielmo di Val Locana e Giovanni di Malines: (fu finito nel 1458 [Tav. LXXIII]). E dovendo limitarmi a citare, scarnando ferocemente le mie schede, continuo a indicare alcune tra le opere da cui l'oreficeria nostra trae decoro: un calice con pàtena, monumentali, nel museo dell'università di Perugia; un calice sottilmente filigranato nella sagrestia dei Belli Arredi a Pistoia ove Duccio di Donato senese (Siena stette in relazioni d'oreficeria sino dal Dugento con Pistoia) diè un calice, nel 1372, alla chiesa di S. Maria *foris portae* distrutta; un calice grandioso

Tav. LXX. — *Lucignano (Arezzo).* — Reliquario, rame dorato in S. Francesco (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXXI. — *Castelvecchio Subequo.* — Reliquario in S. Francesco: oreficeria sulmonese. *Atessa.* — Reliquario argento dorato in S. Leucio (Fot. comunicatami dal prof. Pietro Piccirilli).

Tav. LXXII. — *Bologna.* — Reliquiario, argento di S. Domenico in S. Domenico: particolare della parte superiore.

Tav. LXXIII. — *Aosta*. — Grande reliquiario o urna, argento di S. Grato nel duomo (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXXIV. — *Padova.* — Reliquiari, argenti nel

...le basilica di S. Antonio (Fot. Alinari, Firenze).

n S. Maria del Tiglio a Gravedona (fig. 30); un elegante riccio pastorale nel duomo di Sulmona, un gruppo di ricci squisiti a Città di Castello, San Galgano, Siena, Lucca, e di reliquari a Torino, Venezia, Padova, di cui si offrono modelli nel ricco tesoro della basilica di S. Antonio del citato Bartolomeo da Bologna — il più grande e fastoso — e nello stile misto, il Gotico classicheggiante che accennai, d'un Corrado de' Cagnoli (Tavola LXXIV): e mi taccio guardando un gruppo di reliquari a Chioggia, Caorle, Pieve di Sacco, Pieve di Trigesimo (curioso il reliquiario di Chioggia, il reliquiario di S. Giorgio nel duomo a mo' di gambale fiorettato come pizzo), ed

Fig. 30. — *Gravedona* (Lago di Como). Calice argento, in S. Maria del Tiglio. (Fot. Alinari, Firenze).

efficace tipo di stile misto il reliquiario di S. Niccolò da Tolentino in S. Stefano a Venezia; e mi taccio perchè non amo queste aride note di bellezza.

Comunque giunse il momento a indicare i monumenti i quali sormontando quelli indicati, godono il privilegio della superiorità artistica su tutte le opere citate e non citate. Debbo quindi parlare dell'altare argenteo nel duomo di Pistoia, del dossale argenteo di S. Giovanni di Firenze, del palliotto argenteo nel duomo di Teramo, escludendo il palliotto argenteo nel duomo di Ascoli Piceno che per complessione potrebbe essere collocato fra questi primissimi monumenti, ma per arte no; chè Pietro Innocenzo il quale si suppone orefice al palliotto ascolano (1487) non vale i maestri, presi in massa alle tre opere argentee di Pistoia, Firenze e Teramo.

La storia dell'altare argenteo di S. Jacopo a Pistoia, pala o dossale e palliotto (Tav. LXXV), fu narrata molte volte, ma si contorce, ancora, fra incertezze che la pazienza degli studiosi ognor più assottiglia. Gli è che questa storia è molto lunga perchè vasto il lavoro e i maestri numerosi: il Vasari assicura che l'altare fu eseguito da Leonardo di ser Giovanni fiorentino, e la verità insegna che la prima notizia dell'altare va al di là del Trecento, al 1260; allora si parlava d'un palliotto: questo forse ispirò l'altare agli operai Caccialeone di Cacciadrago e Giovanni di Consiglio. Vanni di Fuccio o Fucci, l'uomo di sangue e di corrucci che ebbe Pistoia sua degna tana (spietato, il Divino Poeta!), nel 1293, anzi nel 1292, avrebbe derubato all'altare; scoperto, sarebbe stato giustiziato. Ciò viene ripetuto generalmente, ma la critica moderna vuole il

Tav. LXXV. — *Pistoia.* — Grande pala, argento nell'altare di S. Iacopo nel duomo (Fot. Alinari, Firenze).

salvamento di Vanni Fucci assicurando che trattasi d'una vendetta politica: speriamo che sia, a diminuire d'una le innumeri malvagità umane. Ad ogni modo furto ci fu, toccò alla vecchia tavola e si cercò di rimediarvi. Chè dopo il furto si affidava ad un orefice pistoiese, Andrea d'Ognabene, il palliotto per l'altare, la facciata principale, perchè le due di fianco eseguite più tardi (Andrea d'Ognabene, artista mediocre, terminò il suo lavoro nel 1316 e coi fianchi si va al 1371) furono assunte da due orefici fiorentini: Pietro di m.° Leonardo e Leonardo di ser Giovanni. Quest'ultimo, nel 1371, compiva le nove storie nella testata di destra e successivamente, dal 1381 al 1390, Pietro d'Arrigo, tedesco, s'occupava all'ordinamento della tavola, il quale ordinamento venne ristudiato, cinque anni dopo, da Giovanni di Bartolomeo Cristiani, pittore pistoiese, con maggior ricchezza. I documenti insegnano le linee precise di questo riordinamento e avvertono che i Pistoiesi vollero che e' fosse giudicato da due orefici fiorentini, un Bartolo, che potrà essere il padre del Ghiberti, e un altro che non si può identificare. Il Cristiani pittore si giovò, nell'esecuzione del suo pensiero, degli orefici Nofri di Buto fiorentino e Atto di Piero Braccini de' Bartesi pistoiese (un fratello, Andrea, firmò un calice nel tesoro del duomo). E chi credesse che con questi due riordinamenti l'altare di Pistoia abbia avuto il suo termine si inganna: la storia di esso continua, e io non posso seguirla in queste brevi pagine. Ma i fatti capitali li indico pressochè tutti. Comunque, vedremo che un m.° Michele di ser Memmo architetto ed orefice senese, assumeva il S. Jacopo d'argento; inoltre

nel 1407, con m.° Nofri, s'interessava all'altare un ser Niccolao di m.° Guglielmo; nel 1456 un m.° Piero d'Antonio da Pisa; e, il 22 giugno 1399, evidentemente non del tutto compiuto, si consacrava l'altare da Andrea Franchi, vescovo della città. Nè dissi delle sculture che ebbe dal Brunelleschi, giovane, che vi modellò i pensosi busti dei profeti Geremia e Isaia, alle testate della predella dando all'altare di Pistoia la sua più antica opera artistica.

L'altare argenteo di S. Jacopo consta di vari piani; e, leggiadro, in un movimento a loggette come le facciate toscane di Pisa, Pistoia, Lucca, s'apre a una popolazione di piccole statue nella grande pala, di bassorilievi nel palliotto; e nella sua totalità, impone anche per l'accento pittorico che ebbe dal tempo: una superficie azzurra in cima, e constellata, offende lo sguardo e turba il piacevole spettacolo di questo celebre monumento.

Il dossale argenteo di S. Giovanni a Firenze meno solenne dell'altare di Pistoia, poichè è un palliotto non associato alla pala, ha pur esso una storia complicata a motivo del lungo tempo che occorse a eseguirlo e ai molti artisti che vi si impiegarono (Tav. LXXVI). Disorganico stilisticamente, suddiviso da pilastri innicchiati, coronato da cornice classica, espone con signorilità il cambiamento di gusto che avvenne nel tempo in cui il dossale prese l'attuale forma; nè l'unione di due stili quivi è occultata. Secondo il Vasari, i consoli dell'Arte de' Mercatanti avrebbero ordinato a un m.° Cione, orefice insigne, nei primi del XIV secolo, un altare argenteo per S. Giovanni e quest'altare, oggetto di controversia, povero di notizie, io non con-

Tav. LXXVI. — *Firenze*. — Dossale, argento di S. Giovanni nel museo di S. Maria del Fiore (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXXVII. — *Teramo.* — Palliotto, argento nel duomo (Fot. comunicatami dal prof. Pietro Piccirilli).

sidero qui, ove la luce di documenti m'insegna che il dossale di S. Giovanni, nel museo di S. Maria del Fiore, fu deliberato per essere poco solenne il rivestimento della sacra mensa nel battistero (forse si tratta dell'altare di Cione), e la sostituzione si deve ai consoli di Calimala e sale ai 16 gennaio 1366. Questa data segna l'inizio del dossale, a' cui principi si trova maestro Leonardo di ser Giovanni, artista del palliotto di Pistoia, e Betto di Geri, ambo orefici fiorentini. Dopo loro lavorarono al dossale un Cristoforo di Paolo ed un Michele di Monte; e nel primo decennio del XV secolo un Cristoforo di Pagolo. Dopo una lunga interruzione cagionata da pubbliche sventure, in pieno Quattrocento, Michelozzo Michelozzi, celebre architetto e scultore, modellava la cera per la statua di S. Giovanni, ed altri maestri cospicui Antonio del Pollaiolo scultore e orefice, Bartolomeo di Cenni (Cennini), Andrea del Verrocchio scultore, pittore e orefice, Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni, assumono dei bassorilievi, finchè si giunse alla cornice classica del dossale, che può aver disegnata Michelozzo discepolo del Brunelleschi. Il disegno architettonico del resto può attribuirsi a Betto di Geri; e il contrasto non occultato, nuoce al monumento intorno al quale crebbe una letteratura grazie al Richa, al Gori, al Cavallucci, agli annotatori del Vasari che attinsero, qual più qual meno, ai Codici Strozziani.

Meno noto e meno celebre il palliotto argenteo nel duomo di Teramo fu trascurato dalla critica la quale, in verità da poco s'interessa alla collettività degli orefici abruzzesi, divulganti l'arte più di quanto ci si immagini (Tav. LXXVII): il palliotto dunque, capitale do-

cumento dell'oreficeria cui appartiene, è in lamina argentea eseguita da Niccola di Guardiagrele, e la sua storia più liscia e breve di quella che concerne l'altare di Pistoia e il dossale di Firenze. Architettonicamente monotono, essendo formato da trentacinque quadri smussati, a parte il duplice quadro del mezzo destinato al Redentore, raccoglie sculture e smalti, e le une cogli altri per via d'imagini e scene sacre, rispecchiano una sensività estetica dotata di forza e sincerità. Niccola di Guardiagrele firmò il palliotto di Teramo e lo datò (1438): la data indica il termine del lavoro costato al maestro quindici anni di fatiche.

Possiede un palliotto dorato il duomo di Monza d'un m°. Borgino del Pozzo, cominciato nel 1350, finito nel 57; ma questo non può citarsi fra le opere monumentali dell'oreficeria italica per le quali potrebbe spettare un posto ad un palliotto nel tesoro di San Marco a Venezia, dono di Gregorio XII veneziano (1406-9) evocante il nome dei da Sesto o, per lo meno, i pregi della loro scuola.

Corre una enorme differenza fra la abbondanza dell'oreficeria ecclesiastica e la scarsità dell'oreficeria profana, come corre una differenza enorme fra gli oggetti di gioielleria e glittica e la quantità di croci, reliquiari, ostensori, calici, pastorali, palliotti, i quali diffondono spiritosa originalità, e perfezione di tecnica artistica nei tesori delle chiese e nei musei che posseggono ori, argenti e rami d'antica oreficeria.

Le calamità pubbliche o private sono nemiche formidabili degli oggetti d'oro. I primi ad essere sacrificati sono quelli che formano il corredo della casa e della persona: da ciò la perdita immensa d'oggetti

d'ornamento domestico, vasi, piatti, coppe, saliere, cucchiai, coltelli, coltelliere, cesellati talora sfarzosamente ingemmati, comunque, lieti ai sorrisi di opulenta bellezza; e la perdita d'una ingente quantità di gioielli, buccole, aghi crinali, braccialetti, anelli che occuparono un esercito di artisti, a giudicare dagli inventari dell'epoca e dalle notizie sopra l'ambizione di queste età prodighe di leggi santuarie.

Quanto alla glittica, essa è un'arte che appartiene, sostanzialmente, alla Classicità; il Medioevo, ammirando la sapienza della Grecia e di Roma, in questa arte, dalle lontane radici, aduna il pensiero elegante nel cesello che dà saggio di gusto raffinato e di perizia tecnica, e si delizia nello smalto soprattutto nei suoi anni più alti.

6

L'avorio che accrebbe la plastica del Medioevo d'opere degnissime, accese di vivo fervore gli scultori gotici, i quali immedesimarono sé stessi in una folla di cose eburnee, dalla statua o dal gruppo al tabernacolo, al dittico o polittico, al cofano o stipo nuziale, al pettine, alla scatola da specchio, agli spilloni da cappelli, al manico da coltello, all'impugnatura da spada, alla scacchiera coi pezzi relativi, alla sella da cavallo, agli strumenti musicali associando l'avorio all'osso, all'ebano intarsiato, tingendolo, dorandolo ad accrescere vivezza ed originalità. E se ci fosse chi pensa non essere stato adoperato l'avorio che a oggetti minuti, si sganni: l'arte gotica più dell'arte anteriore, dà ragione di ciò, la dà con un famoso trittico oggi bian-

cheggiante, in origine dorato e colorito, nella certosa di Pavia d'ideazione artistica commendevole, di magistero tecnico sorprendente (Tav. LXXVIII).

Chi ha in mente l'altare orgagnesco in Orsammichele davanti al trittico della certosa (2,60 d'altezza 2,43 di larghezza: massima) scorge una identità che sembra parentela, e proclama l'origine toscana del monumento certosino: il quale ha il torto di essere un po' tozzo rispetto allo stile gotico; e, tripartito, cuspidato, fiancheggiato da estremi pilastri polistili animati da statue, ha il partimento di mezzo più largo di quelli laterali, e questo come quelli rigurgita d'imagini dentro a quadrati che l'intarsiatore sottolinea con fregetti geometrici: un basamento (Tav. LXXIX) su cui si allineano delle statue innicchiate, dalle sagome toscane fiorettate di rosette, dentelli, stemmi e figure, si apre e intreccia la sua grazia a quella del resto, sorprendendo più ancora per lo sforzo della pazienza che per il senso della bellezza. La quale nel trittico della certosa, è governata da una comunità di lavoro rispettosa d'un concetto ideativo generale, di cui la storia non dice chiaro l'autore. Baldassarre (dapprima battezzato Bernardo) degli Embriachi fiorentino (fioriva nel 1409), riceveva il 18 marzo 1409 la fine d'un pagamento per de' cofani certosini fra cui una maestà « *majestatum et coffanorum eburney* ». Che la « maestà » possa essere il trittico, occorre una fatica eroica ad ammetterlo. Comunque l'Embriachi si indicherebbe maestro principale al trittico certosino, e l'origine toscana di costui fortifica la supposizione: nè io mi meraviglierei che l'Embriachi avesse disegnato l'avorio dandolo ad eseguire a vari maestri; e la comunità nutrita di fede

Tav. LXXVIII. — *Certosa di Pavia.* — Trittico, avorio nella chiesa (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXXIX. — *Certosa Pavia.* — Basamento del trittico, avorio nella chiesa.

da una mente unica (l'Embriachi?) spiega il vario merito delle sculture. La scoperta, però, che il nostro Embriachi era banchiere ed agente politico del Conte di Virtù a Venezia (città di scultori d'avorio) parve sgominare, sul primo, i fautori del Nostro; i quali rispondono che l'esercizio degli affari non esclude la facoltà dell'arte.

Un altro fiorentino sorse intanto dalla storia del monumento: Francesco de Masiis, un ignoto all'arte che riceverebbe il prestigio d'una rispettabile fama dal trittico certosino. Esiste un atto (1400) di 1000 fiorini da pagarsi a questo de Masiis pel resto d'una tavola e due cofani d'osso e avorio, ma non esiste certezza che il de Masiis riceveva per sè. Poteva ricevere per altri e così la matassa s'incatricchia di novo. Quello che è irrefutabile sul trittico l'ho detto: il suo toscanismo, l'unità del concetto generale, e il ragionevole equilibrio di vari artisti nell'opera comune.

Il Louvre possiede un trittico somigliante a quello della certosa, dono del duca de Berry a sua nipote Maria di Francia religiosa nella badia di Poissy, italiano, evidentemente coevo al certosino (fine del XIV secolo e primi del secolo successivo) meglio architettato e nel complesso più attraente. Se il trittico del Louvre avesse una storia sicura, questa potrebbe sussidiare le indagini del trittico certosino, ma non la ha e siamo al solito sulle ipotesi. Sapendo che il senese Domenico di Niccolò, quel Domenico de Cori, valente senese di cui parlai, si condusse da Siena a Parigi, chiamatovi dal duca de Berry, supposi che il trittico potesse essere di Domenico de Cori o quanto meno il trittico avesse raccolto qualche elemento dalla co-

scienza di questo maestro. Me ne affiderebbe la sua armonia, il suo intenso spirito d'arte. Il Louvre ebbe il trittico di Poissy dal castello di Saint-Germain en Laye, e un restauratore soppresse la grazia di alcune storie.

Un terzo trittico, prossimo parente di questo e di quello certosino, (potrebbero appartenere a Baldassarre Embriachi o alla sua scuola) si vede nel museo di Berlino; un altro piccolo nel museo nazionale di Firenze si attribuisce all'Embriachi, ma sullo stesso fondamento su cui si inalza la paternità del trittico nella certosa di Pavia.

Insomma, la Toscana alla fine del secolo XIV e al principio del secolo successivo, rivelasi alacre produttrice di sculture eburnee e con essa Venezia, ove gli scultori dell'avorio furono frequenti: e la Francia che in questo genere plastico fu generosa dispensatrice di bellezza, vide, in Italia, un'attività di virtù intuitiva chiamata a grandi destini, la quale potrebbe averle conteso il passo.

L'avorio gotico produsse moltissimi cofani: io ne vidi in cento luoghi, spesso somiglianti non infrequentemente a lavori dozzinali, di bottega. Con rivestimenti lignei, ebano intarsiato e fantasticherie d'amore e di cavalleria, essi ricordano certi cassoni gotici dipinti con iscene profane che sono quelle di questi cofani, di cui ne ricordo a Bologna (S. Petronio) (Tav. LXXX), a Orvieto (duomo), a Pistoia (duomo), a Fosdinovo (castello), a Ascoli Piceno (duomo) e in molti musei.

L'origine profana dei nostri cofani non si discute: essi servirono a gioie e oggetti preziosi; ed oggi se ne trovano molti nelle chiese ridotti ad uso sacro, perchè

Tav. LXXX. — *Bologna.* — Reliquiario, avorio in S. Petronio (Fot. Alinari, Firenze).

le chiese raccolsero più sollecitamente e facilmente le opere d'arte, e le conservano meglio forse di qualsiasi altro istituto per la loro natura supremamente conservatrice.

La Francia ne dovette mettere sul mercato un flagello: un cofano francese nella collezione Carrand al museo nazionale, di Firenze è una fioritura di amore e di cavalleria: cavalcata, torneo, castello d'amore, un inno alla giocondità. Io invito davanti a questo cofano lo spirituale lettore che voglia godere la soave voce d'un poeta.

L'abilità artistica non sempre accompagna la calda vena immaginativa: la stessa collezione ha un pettine eburneo con un impavido guerriero, armato, a sentinella d'un forte, una giovane gli si appressa e sta per colpirlo; dietro delle dame che incoraggiano o implorano perdono: sembra una pagina tolta da una antologia a cui Ovidio pose il nome. La modellazione rozza non corrisponde però a tanto arcano; e siamo al XIV secolo.

Il soggetto dei pettini fu sovente trattato dallo scultore d'avorio e il pettine, a ricevere le grazie dell'arte, dovette avere conformazione particolare: la gotica è la stessa dei pettini più vetusti. Duplici, a denti grossi e piccoli, riuniti da fascia e chiusi, alle estremità, da due liste ora rettilinee ora piegate a eleganza di sagome liscie piene od a giorno, questi pettini sono così caldi di passione e di cavalleria come i cofani: in uno della collezione Carrand; amore ferisce col suo arco... inoffensivo; un altro più solenne svolge un soggetto di carezze e di melanconie.

Ed io dovrei indicare certe scatole da specchio,

quadre dalla grande formella tonda, che gli scultori d'avorio fabbricarono a centinaia (tante se ne trovano ancora nelle collezioni!) per accrescere i miei soggetti d'ogni sentimentalità romantica.

Queste scatole alla Musa del novelliere medievo si aprirono liete di farsi messaggere a pensieri gentili e a soavi tenerezze: è facile vederne.

La collezione Carrand va consultata da chi guarda la scultura eburnea nelle scatole da specchio: gli assalti, le scalate ai castelli d'amore, i cavalieri, gli scudieri, le dame, i fiori si ammirano ivi quanto si voglia.

Poichè questi poeti di scultura non erano mai sazi come i pittori ellenistici a Roma ed a Pompei, essi trovarono da folleggiare persino sugli spilloni da capelli. Il plastico dell'avorio e dell'osso ne carezzava il manico a cui imprimeva le forme d'un amore, d'un satirello, d'un busto, d'una statuetta, d'un gruppo, d'una dama e un cavalliere come si vede nel museo di Cluny.

Abbandoniamo i manichi da coltelli, le impugnature da spada: questi soggetti sono comuni nel XIV secolo e l'officine eburnee dovevano produrne a dismisura, fecondate da pensieri opportuni come in una impugnatura da spada (XIV sec.) nel museo nazionale di Firenze su cui guerrieri a cavallo combattono, la guardia essendo formata da testine femminili e l'elsa signoreggiata da un drago colla testa muliebre.

Lo scultore eburneo attinse alla vita del suo tempo a piene mani la vita dell'amore e della fede; e le dame che attendevano nei castelli aviti il ritorno degli sposi sollazzantisi nei tornei, cimentantisi in imprese militari, le dame che volevano l'arte dovunque eb-

ro negli avori un mezzo a tener desta questa loro
olontà. Onde l'avorio compose, oltrechè tanti og-
etti che si videro, compose dei giuochi come scac-
hiere, tric-trac colle pedine ad imitazione di torri e
omini d'arme sollevanti scudo e clava; e compose
rumenti musicali ingemmandoli di ricercate figura-
oni, questi a tener viva la fiamma dell'ideale, quelli
render meno cupe le ansie dell'attesa. Il museo
azionale di Firenze, il Louvre, Cluny, il museo di
ensington soccorrono di prove quegli che a tal sus-
dio dovessero ricorrere. Nè si oblii che i cavalieri
ecenteschi, nei loro sontuosi corredi, disposero di
lle eburnee intarsiate, figurate, letterate: l'Italia ne
ossiede una nel museo civico di Bologna; due a Fi-
enze nel museo nazionale: e vuolsi che in generale
se appartengano a scuola italiana e tedesca secondo
Schlosser che studiò il soggetto delle selle nel Me-
ioevo, *Elfenbeinsattel des ausgehenden Mittelalters.*

7

L Trecento salutò, fiero, la suprema ascensione del-
arte tessile da noi e Lucca, fra le città italiche, sente
nobile orgoglio d'aver cooperato, fra le prime, ai
ionfi tessili trecenteschi, sia lanciando i suoi pro-
otti al di là dalle sue celebri mura, sia insegnando
tecnica dell'arte a città ben più interessanti di quanto
ssa non sia: Firenze e Venezia.

Eravamo ai primi del XIV secolo; Firenze volle in-
essere alla corona architettonica di Arnolfo di Cambio,
rancesco Talenti, Andrea Orcagna, e alle glorie pit-
oriche di Giotto, la novella fronda dell'arte tessile;

e poichè i Lucchesi presto toccarono l'eccellenza F
renze fortificò la propria arte sull'esempio della vicin
Lucca. Siena, lieta della sua scuola pittorica, atte
il XV secolo a consacrarsi con intenso studio alla te
situra; e Venezia, la quale non aveva aspettato l'esod
dei Lucchesi nelle sue terre a battere i telai, quand
i Lucchesi si diressero a Venezia (primi del XIV sec
abbandonata in gran numero la città per le lotte a cu
va unito il nome Uguccione della Faggiola, Venezi
vide rifiorire la sua tessitura dopo questo esodo.
Vicenza occupa un posto vistoso nel nostro studi
da non confrontarsi a Genova, i cui velluti godon
fama che non si eguaglia. La fine del XIII secol
coglieva frutti relativamente maturi dalla nostra art
e li diffondeva nel mondo, aprendo per tempo un
concorrenza a Venezia la sontuosa.

Roma la grande, come spesso avvenne, raccolse
frutti altrui, e Lucca la piccola fu alacre seminatric
come dicevo, ed ebbe relazioni colla Sicilia e co
l'Oriente. E Firenze dove l'Arte della Lana balzò
primo posto fra le Arti maggiori: non fe' impallidi
l'Arte della Seta che ebbe nella sua arme, la port
rossa chiusa in campo bianco, presso l'Arte della Lar
che adottò l'agnello con la croce bandierolata di S. Gi
vanni, protettore di Firenze, su campo azzurro.

L'arte tessile cerca il suo narratore in Italia; es
deve preparare delle sorprese se il narratore è dil
gente: la sua diligenza lungi dal rivolgersi alla espl
razione dei centri principali Lucca, Firenze, Venezi
Genova, dovrà fermarsi a delle piccole città come Sa
severino Marche, luogo antichissimo di setaioli;
quest'arte che intreccia il genio nazionale alle virt

eccaniche di Francia e di Fiandra, dopo il Trecento, ce alte cose alla vibrante anima italiana. La quale, rrei appagare discorrendo del vigoroso impulso che cevette da noi l'arte tessile in velluti lisci, lane opete, floreate, animate da draghi, cani, lepri, uccelli, figure simmetriche, disposte in colori smorti o inocati.

Dovevano essere stoffe saracene o siciliane o lucesi, osserva il Gandini, quelle che riprodussero nelle ro tavole i pittori del Trecento Niccolò Gerini, Anelo Gaddi. Ed io, oltrechè alle raccolte tessili del museo vico di Modena, del Poldi Pezzoli a Milano della colzione Franchetti di Firenze, del museo tessile di ione, di Londra (il Kensington), di Berlino (il Gewerbe fuseum), addito limpida fonte di cultura tessile, gli ffreschi e le pale. Quivi si è sorpresi da forme e colori i nostra arte vaganti in intrecci lineari, in eleganze di ori, in ondeggii vari nella trama, schiudentesi moesti, a minute forme stellari, quasi pioggia geomeica di stelle o piccoli fiori, pitturati da Duccio di oninsegna, da Simone Martini, da Agnolo Gaddi, a Bartolo di Fredi, da Lorenzo Monaco, onde si esuarono frammenti persino ai nostri giorni, dagli esploatori del territorio toscano.

Trattasi dunque di tessuti a piccole stelle isolate, e e stelle si tramutano in piccoli fiori, garofani selvaici, ranuncoli, margherite, o in piccoli tondi chiareggianti su fondo che si oscura nell'azzurro, nel verde, el paonazzo.

Nè la fauna si abbandonò all'epoca del Gotico; essa ncora padroneggia: sorgente di disegni leggiadri, di essuti tecnicamente meravigliosi, la sua presenza ha

salde radici e i suoi frutti attuali superano i prece denti.

Insomma il disegnatore trecentista toccò ogni lat dell'inspirazione d'arte; e dalle umili forme salì all larga comprensiva e imaginosa creazione di tessuti de quali la sontuosità non conobbe i compagni.

Un libro come questo non deve narrare la stori dei tessuti dividendo quelli d'addobbo da quelli d'ab bigliamento; il quadro ivi è generale ed esalta la va rietà dell'uno e dell'altro genere.

Ambedue i generi s'integrano pertanto di ricami, quali accrescono ricchezza e vivacità ai tessuti sia ch i tessuti tappezzino pareti o cuoprano mobili, sia ch rifulgano sulle vesti di dame o cavalieri.

L'ago dipingeva in questi tempi come il pennello e la tradizione della dalmatica di Roma e del piviale di Ascoli Piceno continuò interrotta, come attestano tre piviali posseduti rispettivamente dal duomo d Pienza, da S. Giovanni Laterano a Roma e dal museo civico di Bologna. Così, di novo, il ricamatore, lung dall'indugiarsi, freddo su forme inanimate, improvvisa delle scene, le inquadra di linee architettoniche, es sendo governato da mano che mirabilmente risponde a intelletto nudrito di gentili idealità.

Il piviale di Pienza, dono di Pio II (1458-64) a duomo di questa sua città natale, intreccia i fili a ri trarre la vita della Vergine circondata dagli apostoli e la vita di S. Caterina della Ruota, creando una po polazione di oltre centocinquanta imagini dai 25 ai 28 centim., senza considerare le figurazioni dello stolone. Non si conserva nella sua integrità: una fitta siepe di gemme, ne accresceva il valor materiale in una gioia

noniosa di pittoricità, e questa scomparve; e la sua
gine non va a Pio il donatore, va almeno ai primi
l XIV secolo. Il papa avrebbe ricevuto il piviale da
ovanni Paleologo despota della Morea; e, poichè
imamente si suppose orientale, io insisto più for-
mente a ritenerlo francese, dandolo piuttosto alla
e del XIII che ai primi del secolo successivo.
Pienza nel 1884 fu abbandonata dal suo piviale; pre-
rse così Ascoli nell'esser rubata d'una delle sue
mme più fulgide: tosto ricuperato, il piviale tornò
a città di Pio II.
Il piviale di S. Giovanni Laterano ha molti punti
somiglianza col fiorentino; ha la stessa età, forse
ci dalle stesse mani, e l'origine identica difficilmente
trà contestarsi: preferisco il piviale di Pienza es-
ndo anche meglio conservato.
Il piviale di Bologna non sale all'altezza dei due
meli precedenti: figurato, pittoresco, ha valida con-
tenza d'arte e il suo aspetto induce a stimarlo fran-
se come i piviali di Pienza e Roma.
Gli amatori di ricami trecenteschi vedano il gonfa-
ne della chiesa di S. Fosca a Torrello, nel museo
ovinciale di Torcello.

8

L Veneto e Venezia non istettero lungi da nes-
una regione e ad alcuna città nei fasti suntuari, e gli
udiosi che s'interessassero al nostro argomento ri-
everebbero nel Veneto ogni conforto.
Sognatori intelligenti i Veneziani coltivarono le arti
ella casa e della persona con suprema intensità; ed ora

che debbo toccare il soggetto dei vetri il mio spirit voglioso di grazia, richiama bellezze che vanno a sogno e si sofferma lieto a quello che vede superat da quello che vedrà.

Il vetro si lavorava mirabilmente a Venezia nel XIV secolo; si lavorava in croci, vasi, specchi, cristalli e si falsificava in gemme ad ingannare i più destri: un legge trecentesca intervenne a sfatare gli ingannator ed a proibire la fabbricazione fraudolenta, della qua cosa la stretta compagine dei vetrai veneziani non ri senti danno; e la Repubblica prudente nel condan nare, provvida nell' incoraggiare, emanò delle legg (primi del sec. XIV) a favore dei vetrai i quali ne XIII secolo, attingendo norme ed eccellenza in que vivaio di civiltà che fu l'Oriente, si avviarono ai trion vitrei che registra la storia e il XV secolo osserva esul tando.

Può sembrare strano, ma è vero, che Venezia f insensibile al fascino dei vetrai per finestre; io no credo che e' vedesse il culmine di gioia che produ cono le vetrate policrome, e sembrerebbe che Ve nezia avesse potuto entrare nella gara di questi vet da cui la Francia, anche per le condizioni architetto niche dianzi esaminate, trasse onori solennissimi. In vece l'Italia, non può oggi salutare i vetrai veneziar come saluta i francesi; nè Venezia possiede delle ve trate che inteneriscono la nostra anima assetata d poesia. La poesia dei vetri si allarga in quella basi lica di S. Francesco ad Assisi, dove il XIV secol impresse pagine nobilissime di pittura vitrea, intima mente connaturate alle arditezze d'una architettura simbolo e materia di bellezza.

Il Vasari sempre scorretto dove tratta d'artisti e di
e medievale, assegnò ai maestri degli affreschi, le
trate d'Assisi: per quanto gli archivi non abbiano
posto a dovere alle indagini degli studiosi, non de-
si essere inclinati all'opinione vasariana. L'induzione
trà ammettersi, io credo, su qualcuna delle tredici
trate trecentesche: nella chiesa inferiore, la vetrata
lla cappella dedicata a S. Antonio di Padova ha ana-
gia colla grande vetrata nell'abside del duomo di
vieto. Questa fu eseguita da Giovanni di Bonino
Assisi nel 1334, sapiente vetraio trecentesco, e quella
iò essere escita dalla stessa mano aiutata dallo stesso
vido intelletto.

La vetrata nella cappella di S. Antonio, è un capo-
voro degno di Giotto; e se uno studioso, il De
andach non avesse dimostrato che Giotto non potè
segnarla a motivo di due scene ignote alla prima
età del XIV secolo (Giotto morì nel 1337), il soste-
re la paternità giottesca, sembrerebbe naturale. Con-
a la vetrata di piccole storie corrispondenti allo stile
ella sua età; il quale si accende a colori attraenti in
n'altra bella vetrata assisate nella cappella di S. Lo-
ovico, in una vetrata nella cappella del cardinale Na-
oleone Orsini dedicata a S. Niccola, e in una che si
ore briosa nella cappella di S. Caterina.

Il duomo d'Orvieto che onora l'arte delle vetrate
ecentesche, colla vetrata che appena ricordai e col
aggior maestro di vetri del XIV secolo, Giovanni
i Bonino, fu qualche po' generoso nello svelarci il
ome di addetti alla nostra arte: tali un fra' Buccio
eonardelli che nel 1370 restaurava la grande vetrata
faceva le finestre tonde sopra l'altar maggiore; un

Andrea da Siena; un Vitaluccio Luti; un Tino d'Angelo d'Assisi; un Tino di Biagio occupato ad Orvieto dal 1325 al 30; e non lungi da Orvieto, quest'Umbria gioconda, offre lo spettacolo scintillante d'una delle vetrate più vaste d'Italia, l'absidale a S. Domenico a Perugia: sostanzialmente rifatta da Gio. Moretti che pose sua mano onestamente anche sulla vetrata d'Orvieto, essa vetrata svelerebbe un nome d'autore se la questione sull'autore non fosse controversa. Comunque S. Domenico possiede una vasta vetrata la quale vorrebbe ravvivare il fascino delle sue origini; ed io mi sento avvinto alle squisitezze di alcune scene basamentali, piccole storie convulse, imaginose, integrate nella stessa vetrata, le quali probabilmente non appartennero a questa grande scena vitrea dalle figure in piedi in tabernacoli cuspidati.

La Toscana, che ci diè uno scrittore della nostra arte, Antonio da Pisa, autore d'un trattatello sull'arte del vetro (metà del XIV secolo), soccorre sufficientemente di nomi e fatti. A S. Caterina fu presente un fra' Domenico Pollini († 1340?) cagliaritano, lodato maestro di vetri; un fra' Michele pisano fu maestro ad una grande vetrata nella chiesa di S. Domenico a Pistoia scomparsa; a S. Maria del Fiore dava una vetrata Antonio da Pisa su disegno d'Agnolo Gaddi nel 1390; e Lionardo da Simone monaco componeva delle vetrate per la chiesa (1388-1395) che aveva richiesto di vetri, anche un tedesco, m°. Pietro da Niccolò teutonico. Inoltre in Firenze a S. Maria Novella si occupò un fra' Giacomo d'Andrea ed un Tuccio (fu un frate?) nel 1389 era addetto come maestro di vetri nella basilica di S. Miniato; un « frater Gherardini »

firmava una vetrata di S. Croce, e i desiosi di nomi e fatti possono trovarne consultando soprattutto le cronache dei conventi. Come la miniatura e altri rami d'arte, così l'arte dei vetri chiese mistero di linee e colori alla appassionata anima de' religiosi domenicani, agostiniani, francescani e particolarmente ingesuati.

Nel XIV secolo doveva esistere in Italia un certo fervore per le vetrate: ne fa fede, a parte le opere superstiti, non molte ma qualcuna superba, la compilazione dei trattati tecnici i quali mostrano sollecitudine verso un'arte, incantevole sussidio agli edifici gotici. Chè gli studiosi, oltre al trattato di Antonio da Pisa, scopersero altri simili trattati: il Milanesi nel 1864 ne riunì tre anonimi; poi il Fratini pubblicò quello di Antonio da Pisa; più tardi, nel 1885, il Lisini ne fe' conoscere uno forse di fra' Francesco Formica, noto artista di vetri a Siena, nel qual luogo (biblioteca comunale) si rinvenne il suo trattato; quivi anzi lavorava un Giacomo Cestello autore di alcuni vetri nel duomo periti tutti, eccetto il finestrone dietro l'altar maggiore.

Questo Cestello ebbe un figlio Raineri maestro di vetrate, e fu contemporaneo a fra' Formica che alla delicatissima pratica di comporre vetri per finestre, avrebbe unito la capacità di scriverne con autorità e chiarezza.

Insomma l'arte delle vetrate, nel Trecento italico, vanta maggior dovizia di materiale di quanto si creda: se qui si evocarono piuttosto nomi che opere, la ragione si trova nella relativa densità di quelli e nella assoluta scarsità di questi. Le vetrate nella naturale

gaiezza del loro essere, passeranno, caleidoscopo affascinante, davanti ai nostri occhi, appena finito il periodo Gotico; nel Rinascimento esse traverseranno i sentieri della storia aumentando di fronde la copiosa pianta dell'arte nazionale.

Il mosaico finì la sua vita gloriosa nel XIV secolo: l'affresco sostituì l'opera paziente di quest'arte da benedettini incanutiti, e il XIV secolo non seppe creare dei pavimenti musivi che ricordino le magnificenze di Venezia, Palermo, Monreale, Roma, Anagni, e Corneto.

Ella può deliziarsi nel pavimento marmoreo dell'altare di Orsanmichele a Firenze; può vedere un modesto pavimento nella sagrestia settentrionale del duomo di Milano, mentre meco attende lo splendore del pavimento più insigne d'Italia: quello del duomo di Siena da un gruppo d'artisti italiani ideato ed eseguito. I suoi principi entrano bensì nel XIV secolo, ma la sostanza del pavimento non si toglie al Rinascimento.

Duccio di Boninsegna, il gran padre della scuola pittorica di Siena, avrebbe iniziato il pavimento, secondo il Vasari; la vecchia notizia non avendo sussidio di prove, viene rigettata. Avanti il 1369 non si trovano, ch'io sappia, memorie sul pavimento di Siena, cominciato, vuolsi, da un m°. Antonio di Brunaccio, nel 69, nel 1370 lavorato da un Sano di Marco, un Francesco di ser Antonio e così via, fino a che i maestri più grandi del pavimento, Bernardino Pinturicchio, Domenico di Pace Beccafumi, Antonio Federighi, nella forte espressione di quest'opera singolare, non trovarono la via ad un ideale di bellezza.

Il pavimento non ha le forme decorative del mosaico; la tecnica del graffito, la vaga riunione di pochi marmi differenti imprime continuità di vita all'opera cominciata da m°. Antonio di Brunaccio; il quale, nella sua umiltà di artista trecentista, forse non sognò di unire il suo nome modesto ad un'opera che la posterità commenta e loda senza posa.

PARTE TERZA

CAPITOLO PRIMO

Arte del Rinascimento

1. Arte del Rinascimento. Regressi e Superstizione. Società e Vita. Suo contenuto. — **2.** Esterni e Interni. — **3.** Legni. — **4.** Ferri e Bronzi. — **5.** Oreficerie e Gioiellerie. — **6.** Arazzi, Tessuti, Ricami e Pizzi. — **7.** Vetri, Vetrate e Ceramiche. — **8.** Cuoi.

I

Il Rinascimento si afferma nel quindicesimo secolo e corre dritto lungo il secolo successivo, fin verso la metà; in questa lunga ed affannosa corsa attraverso pianure, direbbe il Taine, valli, colline, montagne, i climi differenti lo invigoriscono o impigriscono, e alla scena del mondo si affaccia diseguale secondo il tempo e l'effetto della sua corsa. Giovane, ha le ingenue inesperienze della prima età; maturo, la salute lo accompagna e coglie i frutti migliori dal suo moto impulsivo; vecchio, ogni acciacco è suo e prepara i maggiori danni alla inabile arte italiana. Dico arte italiana perchè il Rinascimento nacque in grembo a questa Italia classica; e se la Francia del Nord e la Fiandra, come volle il Courajod, lo accompagnarono premurosamente alla bellezza sulla via della Na-

tura, il Rinascimento è italiano e gloria italiana; quindi il bene che generò e il male che preparò appartengono senza distinzione, all'Italia.

Il male! Il male sarebbe di avere tenuto a battesimo il Barocco. Aveva cominciato rispettoso (le ingenue inesperienze!) dell'antichità greco-romana come un fanciullo timido o una donna remissiva (se ce ne sono!); questo rispetto l'aveva portato alla assoluta supremazia nell'arte, e la vecchiaia lo tradì oscurando la gioia di sua fanciullezza e le armonie favolose di sua bellezza matura. Da ciò si vede che il Rinascimento, come l'arcobaleno, contiene vari colori corrispondenti alle tappe della sua esistenza; le quali potrebbero essere più di tre, ma poichè.... *omne trinum perfectum*, tre sono le età di questa nostra arte che vide la perfezione tra la fine del XV e i principi del XVI secolo.

Così si ritenne e così ritengono molti; io dissento dai vecchi e dagli attuali giudizi non per capriccio.

Ad avere delle idee mie, non mi imbranco agli ambiziosi che meno lavorano e più compariscono, meno sanno e più sono esaltati nella vita desiosi di titoli e di ricchezze. Dissento dunque in ciò: ch'io ritengo il Rinascimento un regresso estetico è una superstizione. La vampa creativa parve esaurirsi nel Gotico e il Rinascimento che venne subito dopo, dovette adattarsi alla meditata ricerca. Chi cerca trova, ma la roba degli altri: e gli artisti del Rinascimento, anzichè frugare entro il loro proprio spirito, anzichè interrogare e supplicare la loro propria anima, andarono a « cercar tesori » (la frase fu stampata dal Vasari) a Roma eterna, e li trovarono cioè essi trovarono l'arte classica.

Cercò tesori a Roma, prima d'ogni altro, Filippo di ser Brunellesco scultore e architetto fiorentino: egli si accompagnò a Donato di Niccolò di Betto Bardi, meglio conosciuto sotto il nome di Donatello scultore fiorentino: e questi, che sono gli astri del Rinascimento nella prima tappa di sua esistenza, questi che sono formidabili campioni dell'epoca dei Primitivi, dicono l'origine e l'intima essenza della nuova arte.

Andarono a Roma a studiarla: ma la Città Eterna non poteva insegnare che le sue vecchie forme. Videro, misurarono delle anticaglie: poco importa sapere ciò che misurarono, le misure bisogna averle negli occhi e s'è visto cos'ha prodotto la estetica d'ieri smaniosa di esaltare e misurare monumenti antichi.

Perciò dalle vecchie rovine scaturì un'arte imitativa non sensitiva e l'istinto della creazione scomparve nelle macerie. Non bisogna investire architetti, scultori e pittori; bisogna guardar in faccia, coraggiosamente, la società del XV e XVI secolo, poeti, prosatori, oratori, scrittori e se la poesia del Rinascimento mancò d'invenzione, i nostri maestri non potevano volare ed esser creatori. Vittime d'un ordine di idee sconsigliate, la società proclamando il supremo diritto di Roma sullo spirito pubblico, gli artisti furono condannati alla sterilità. Copiavano, riducevano, scolorivano, non creavano: il processo delle opere loro era meccanico ad essere pratico, a rispondere esattamente alle esigenze della vita. Ed un'arte che si integra di forme non sue e dimentica delle grandezze vicine, va a raccogliersi tutta in un mondo di secoli scomparso, non segna un progresso. L'arte consiste in una continua

febbrile evocazione dell'*io*; il suo alimento è l'anima d'ogni individuo la quale non si può scompagnare dall'arte come l'anima non si divide dal corpo. Nè l'arte greco-romana accese di fiamma viva il Rinascimento, il quale è tanto dotto quanto insensibile, tanto altèro quanto contrario ai saldi precetti della bellezza Eppoi usato dappertutto, senza distinzione di luoghi e di occasioni, lo stile del Rinascimento scuopre viepiù la insensibilità de' suoi rievocatori: se si guarda nell'architettura esso, colla placidità delle sue linee, sembra creato per le città di pianura; l'ondeggio delle montagne, il movimento dei piani in una città urta colla squadra perfetta e colle oneste simmetrie; l'assimetria dei luoghi, le città di monte, vogliono la naturalezza del Medioevo: guardi Siena.

Il lettore si accorse che il mio pensiero sta fisso all'architettura e all'arte decorativa che sboccia direttamente dalla pianta architettonica: ed ecco la decorazione romana in foglie, fiori, animali, ornamenti stilizzati, svolgentisi in girali, con o senza figure, intorno ad un motivo centrale, un candelabro, il quale forma la spina dorsale degli ornati, ed è il motivo più caratteristico e diffuso dell'arte che c'interessa. Per questo ebbero il nome generico di candelabre candelabrine gli ornati composti a questo modo, quali si associano a greche, corde, nastri intrecciati capricci di fantasia, che vanno alle grottesche, espressione fondamentale dell'arte decorativa nel Rinascimento, sorriso di forme non vigor di sostanza.

Si esclude da questo giudizio la scultura e la pittura che non hanno intento esclusivamente decorativo Chè sarebbe assurdo non veder la potenza sensitiv

e tecnica di maestri come Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Antonio del Pollaiolo, Luca e Andrea della Robbia, il Verrocchio, Antonio Rizzo, Iacopo Sansovino il Bambaia, Antonello Gagini, Niccolò da Puglia, Guido Mazzoni, Michelangelo; sarebbe ridicolo non considerare il valore di maestri come il Masaccio, Andrea del Castagno, Filippino Lippi, il Ghirlandaio, Luca Signorelli, Andrea Mantegna, Cosimo Tura, Francesco Cossa, Francesco Francia, i Vivarini il Carpaccio, il Giorgione, il Crivelli il Giambellino, il Pintoricchio, il Sodoma, Raffaello, Leonardo, Michelangiolo: questi maestri custodirono il tesoro della bellezza eterna e sono universali. Ma se dalle loro statue, dai loro gruppi, dai loro bassorilievi, dai loro busti e dalle loro pale, dai loro affreschi, dai loro ritratti si passa all'arte decorativa in ornati, svolazzi, candelabri e capricci, ogni nostro entusiasmo si dilegua nei fantasmi della delusione, per iscarso sentire della collettività incapace di chiedere ai decoratori la emozione e non il solo magistero tecnico. L'anima, così, dal lungo ozio più non vibra; e i veggenti della forma, scambiarono il rinnovamento nell'ordine decorativo, colla ripetizione, coll'imitazione, col plagio, creando la superstizione dell'antico al luogo dell'amore alla bellezza, evolgentesi nel tempo, nutrificantesi all'azione paziente, benefica, anelante ognora a nuovi atteggiamenti del pensiero.

Il cieco amore al precettismo classico io chiamo dunque superstizione; e quest'amore non ancora scomparso, anzi continuando coi vecchi metodi nelle scuole e nelle officine, spargerà illusi e spostati, finchè la ban-

diera di noi assalitori non sventoli, sicura di sè, sugli spalti vittoriosi.

I plagi: i plagi sono infiniti anche nel sereno territorio della bellezza figurativa; ed essi che vorrebbero attenuarsi nella imitazione, si oscurano non infrequentemente nella falsificazione dolosa.

Il Vasari non ad isvergognare i suoi contemporanei ma a constatazione di fatto, avvertiva, nella vita di Bartolomeo Bellano non Vellano (1430? † 1502) scultore patavino, discepolo di Donatello che « tanto grande « è la forza del contraffare con amore e studio alcuna « cosa (nel Rinascimento) che il più delle volte, essendo « bene imitata la maniera d'una di queste nostre arti « da coloro che nell'opere di qualcuna si compiac- « ciono, sì fattamente somiglia la cosa che imita quella « che è imitata, che non si discerne, se non da chi « ha più che buon occhio, alcuna differenza ». Senonchè la imitazione sia pur essa perfetta non è arte ed è un inganno: e gl'inganni, i plagi, diciamoli ancora così, intorbidano soprattutto il mare degli oggetti d'arte, dei bronzi, delle medaglie, delle placchette quattrocentesche e cinquecentesche. Fra gli ingannatori e gli smaniosi di essere altri, non loro medesimi, si incontrano dei maestri d'alto lignaggio: Donatello (1386 † 1466) Antonio del Pollaiolo (1429†98), il Verrocchio (1435†88). Donatello, l'eroico scultore del S. Giorgio e delle statue pel campanile di S. Maria del Fiore, il naturalista indomito, cedette alle lusinghe del suo tempo e imitò dei cammei nel palazzo de' Medici a Firenze essendo stato capo d'una scuola di bronzisti a Padova da cui escirono a centinaia imitazioni e falsi; e Antonio del Pollaiolo, lo scultore fiorentino tanto perso

nale, si lasciò trarre all'ignobile varco modellando alcune statuette, al museo nazionale di Firenze, di soggetto antico, Ercole che soffoca Anteo, Marsia, un Fauno che suona, nel museo di Cluny, riprodotto in uno degli schizzi di Venezia, una volta assegnati tutti a Raffaello; e il Verrocchio, l'energico scultore del monumento Colleoni a Venezia, orefice e pittore, abbandonata l'oreficeria (assicura il Vasari) si sarebbe messo a gettar piccoli bronzi vedendo la accoglienza che essi ricevevano dai suoi contemporanei, pazzi di cose classiche; inoltre il Vasari possedeva una terracotta che il Verrocchio copiò da una antica.

Qui si conferma l'accusa alla società e alla cultura contemporanea: gli artisti sono responsabili in via indiretta delle vergogne i cui effetti non hanno finito di offuscarci; e benchè, figli del loro tempo, essi abbiano naturalmente contribuito a creare il pensiero del Rinascimento, l'influenza dei dotti sale a più alto grado nei fatti che si lamentano. La fatalità della storia: sia; e sia cosa si voglia. Io non filosofeggio e giuro che l'amore all'antico non giovò all'arte e non onorò la morale, come oggi non giova nè all'una nè all'altra, sviando i diritti della bellezza coi restauri che sono rifacimenti e falsificazione, e cogli stili che si fanno copiare nelle scuole meccanicamente.

Ritroveremo dei falsificatori fra i bronzisti e i glittici: uno scultore che col soprannome di Moderno lavorava alla fine del XV secolo ed al principio del XVI, forse fu quello che imitò l'antico più d'ogni altro: costui, moderno (!), non solo interrogò la mitologia pagana e la storia antica quando ebbe a modellare, ma usò torre di pianta le composizioni dei monumenti greci e romani.

Accennai la scuola di Donatello a Padova: essa,
ramificando a Venezia, continuò a chieder lezioni al-
l'antichità e si fe' serva dell'ispirazione antica: il Bel-
lano, Andrea Briosco detto il Riccio (1470 † 1532), Ja-
copo Sansovino (1486 † 1570), Tiziano Aspetti (XVI se-
colo), Vittorio Camelio (1455 circa † 1537) dimostrano
quanto dico; e continuerei a citare artisti se occor-
resse. Ma ora è meglio determinare che gli ingann
non infrequentemente erano intenzionali: gli artist
trasformavano un po' i modelli, secolarizzavano i sog
getti sacri, ne cambiavano l'uso e i fanatici dell'antic
erano serviti. I piccoli bronzi prestandosi immensa
mente a tali metamorfosi, le collezioni si empivano d
falsi (qualcosa di simile si vede oggi), tanto più ch
gli ordinatori, per solito letterati, in ogni oggetto d
arte, non leggevano che il soggetto e la storia.

Così il mondo folleggiò ancora di Amori, Veneri
Narcisi, Apolli; e i Baccanali col resto, gli Ercoli nudi
i Mercuri volanti, i Nettuni coi cavalli marini, ripopo
larono l'arte anche là dove essa non intendeva all'in
ganno. L'olimpo era cinto di nuovi allori e di novell
speranze, e gli artisti lo esaltavano credendo in Crist
crocifisso. La sincerità, pleonasmo della vita, si affa
ticava ad essere arte e l'arte modellava busti d'impe
ratori romani sulla facciata della certosa di Pavia e
empiva porte e cortili nelle città dell'Italia settentrio
nale, specialmente aperte alla iconografia classica. Ch
si adattavano soggetti greco-romani negli ornati l
pidei, e si alternavano le estasi di S. Teresa al sacr
ficio di Ifigenia, il parto di Cibele a quello della Ve
gine, il simbolo della fertilità terrestre a quello del
purità celeste.

Va notato qui in onore dell'epoca che siamo ad istudiare, la grandezza di molti ingegni che il Rinascimento ebbe vivi e vitali. Cito Leon Battista Alberti il quale, nato a Genova, di famiglia fiorentina (1404 † 72), si dimostrò, per tempo, uomo singolarissimo. D'una forza e bellezza, rara riesciva mirabilmente in tutti gli esercizi del corpo e in tutte le opere dell'ingegno. E non parlo di Leonardo; anzi, per non indugiarmi su questi ingegni universali, noto nel Rinascimento la frequenza di artisti i quali esercitavano nello stesso tempo ogni arte del disegno.

In quest'epoca a Firenze, soprattutto gli artisti eminenti, escivano dalle botteghe dove si lavorava l'oro e l'argento: impratichiti nell'oreficeria si davano, indi, all'architettura, alla scultura, alla pittura, riescendo bene in tutto. Ed è logico: la bottega dell'orefice del XV secolo, simile alla medieva era ben diversa da quella d'ora. L'orefice bisognava che si istruisse nell'architettura, nella scultura, nella pittura perchè in piccolo (mi ripeto non importa) gli capitava di mettere in pratica le tre arti del disegno. Ecco come Lorenzo Ghiberti (1378 † 1455), Filippo Brunelleschi (1379 † 1446), Donatello (1386 † 1466), Paolo Uccello (1397 † 1475), Luca della Robbia (1400 † 82), Antonio del Pollaiolo (1420 † 98), Andrea del Verrocchio (1435 † 88), Sandro Botticelli (1447 † 1510), Domenico Ghirlandaio (1449 † 94), Lorenzo di Credi (1459 † 1537) divennero i grandi artisti che tutti sanno, avendo cominciato a cesellare oreficerie e a montare pietre preziose.

E quanti altri maestri che toccarono la cima o, non egualmente animosi, si contentarono di meno ardue prove, colsero bellezze da vari rami dell'arte!

A Firenze Giovanni Franc. Rustici (1574 † 1554), Andrea del Sarto (1486 † 1531), Baccio Bandinelli che non fu Bandinelli come egli si stimava dichiarandosi nobile senese, ma Bartolomeo Brandini (1493 † 1560); a Siena Giacomo della Quercia (1371 † 1438) e Lorenzo Vecchietta (1412? † 80; a Bologna Francesco Francia (1450 † 1517); a Milano Cristoforo Foppa detto il Caradosso (n. verso il 1444 † 1527).

Questi artisti, dunque, mentre innalzavano in onore dell'arte monumenti di architettura, scultura e pittura volgeano la mano al disegno di oggetti d'arte, al disegno di mobili, stoffe, ornamenti.

Ma, ahimè!, venne abbandonata tale abitudine felice: le traccie di quest'abbandono si trovano nel Vasari, dove scrive di Dello (1404 viv. ancora nel 1463), Daniello Delli fiorentino, geniale pittore di mobili, pittore del fornimento di una camera a Giovanni De' Medici: e dice il V. con tristezza che ai suoi tempi (1511 † 1574), molti si vergognerebbero di dipingere e mettere d'oro casse, letti, cornici.

Oggi, Dio volendo! nessuno dei nostri architetti, scultori e pittori si vergogna a disegnare o dipingere un mobile. Ma ai nostri giorni si credette la voce che uno scrittore avesse dato di « boccalaio d'Urbino » a Raffaello per aver fatto il modello di oggetti ceramici. Il Campori sfatò quasi totalmente la voce, ma il fatto suona, comunque, eloquente nella sua profonda ingenuità dando la misura della sensibilità estetica d'un'epoca. (Il riferimento va al canonico Carlo C. Malvasia [† 1693] autore della *Felsina Pittrice*).

Ascoltiamo il Vasari: « ... usandosi in quei tempi, « per le camere de' cittadini, cassoni grandi di le-

« gname a uso di sepolture, e con altre varie fogge
« ne' coperchi; niuno era, che i detti cassoni non fa-
« cesse dipignere; ed oltre alle storie, che si facevano
« nel corpo dinanzi, e nelle teste, in su i cantoni, e
« talora altrove si facevano fare l'arme, ovvero insegne
« delle casate. E le storie che nel corpo dinanzi si
« facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio
« e da altri poeti, ovvero storie raccontate dagl' Isto-
« rici Greci, o Latini; e finalmente caccie, giostre, no-
« velle d'amore ed altre cose somiglianti, secondo che
« meglio amava ciascuno. Il di dentro poi si fode-
« rava di tele, o di drappi, secondo il grado e potere
« di coloro, che gli facevano fare, per meglio conser-
« varvi dentro le veste di drappo, ed altre cose pre-
« ziose. E che è più, si dipignevano in cotal maniera
« non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere,
« le cornici, che ricignevano intorno, ed altri così fatti
« ornamenti da camera, che in que' tempi magnifica-
« mente si usavano, come infiniti per tutta la città se
« ne possono vedere. E per molti anni fu di forte
« questa cosa in uso, che eziandio i più eccellenti pit-
« tori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergo-
« gnarsi, come oggi molti farebbero, di dipignere, e
« mettere d'oro simili cose. E che ciò sia vero, si è
« veduto infino ai giorni nostri, oltre molti altri, al-
« cuni cassoni, spalliere e cornici nelle camere del ma-
« gnifico Lorenzo vecchio de' Medici, nei quali era
« dipinto di mano di pittori, non mica plebei, ma ec-
« cellenti maestri, tutte le giostre, torneamenti, cacce,
« feste ed altri spettacoli fatti ne' tempi suoi, con giu-
« dizio, con invenzione e con arte meravigliosa ».

Un altro pittore celebrato dal Vasari per i mobili

coloriti, Andrea di Cosimo, empì Firenze di forzieretti quanto Dello, dice il Biografo aretino, e di casse nuziali dipinte; costui è Cosimo Feltrini, abilissimo pittore di grottesche e graffiti: nè gli esempi tolti dalla Toscana vogliono esprimere una particolarità di questo paese. Dovunque il pennello carrezzò legni nell'epoca che si esplora; e Venezia e il Veneto ebbero, a citare un artista specialmente rammentato nel colorire i mobili, ebbero un Matteo Pasti pittore, scultore, architetto e medaglista (fior. nel 1446) che potrebbe dirsi il compagno a Verona del Dello a Firenze. Dove si apersero delle botteghe artistico-industriali per la pittura, doratura, coloritura, di sculture, gessi, mobili. Memorabile la bottega di Neri di Bicci, pittore fiorentino (1410 † 91) con succursali fuori da Firenze e dalla Toscana.

I mobili dipinti rammentano episodi curiosi e notevoli. La moglie di Pier Francesco Borgherini apostrofò Palla, l'emissario di Francesco I quando, stretta Firenze nell'assedio, voleva predarle il letto nuziale dipinto dal Puntormo. Essa giurò che il letto non sarebbe escito di casa finchè le restasse una stilla di sangue.

Nella vita di famiglia la pittura era cara in questi tempi ed abituava al colore; quindi nel XV secolo, doveva esser tanto difficile il trovar dei mobili non dipinti quanto oggi avviene il rovescio: casse, letti, cofani, deschi da parto (ne vedremo) perfino bare da morto, tutto si dipingeva con istorie e con fiori. I pittori erano solennissimi certe volte. il Signorelli, il Sodoma, il Pintoricchio, Filippino Lippi, Jacopo da Puntormo, Timoteo Viti, Baldassarre Peruzzi e il manipolo diverrebbe legione se non mi curassi di scegliere.

Nel Quattrocento l'Italia era divisa in staterelli, e
ıtti i principi ardevano dal desiderio di aver artisti
ccellenti presso di se; le famiglie più in voga lo stesso,
: associazioni di arti e mestieri egualmente. I Me-
ici, splendidissimi fra gli splendidi mecenati d'Italia,
ondarono a Firenze il casino di S. Marco, il famoso
iardino dei Medici; Lorenzo il Magnifico (1448 † 94)
i raccolse una quantità d'opere antiche, vi fondò una
pecie di accademia (comincia il dottrinarismo, brutto
egno!) e vi preparò le officine di vetri veneziani,
ietre dure, argenti che si apersero poi e si trasferi-
ono in seguito, nel 1570, agli Uffizi. In questi tempi
d ogni riunione principesca gli artisti erano presenti
le Corti associavano agli artisti, scienziati, ammini-
ratori, oratori, letterati. Quivi la vita del pensiero
invigoriva in dispute cortesi e in dotti conversari, a
eneficio dei singoli e delle collettività; ciò avveniva
nche in città oggi quasi obliate, le quali ricevettero
gni maggior lustro dal Rinascimento: Urbino e Lo-
eto, nella provincia omonima, Ferrara nell'Emilia,
Iantova in Lombardia. Alla Corte del modestissimo
ucato di Urbino, la casa ducale si componeva di
inquecento persone. Parrà enorme: ma la ricchezza
'Italia permetteva questi lussi. E l'amore all'arte
elle donne? La nota delle principesse che favorirono
: arti e gli studi sorprende; e la parte avuta dalle
onne nelle famiglie principesche dei Gonzaga, dei
Iontefeltro, degli Sforza, nella famiglia d'Este, è glo-
osa, rispetto agli studi. Il desiderio della cultura era
cclimatato nell'elemento femminile a vantaggio so-
rattutto dell'arte decorativa. I palazzi si ornavano,
: sale si coprivano di soffitti lignei, di tessuti serici,

di mobili intagliati, di bronzi, di argenti cesellati, e gli interni richiedevano un lusso corrispondente nelle persone. Onde l'arte decorativa che non deve provocare turbamenti, li provocò; e condusse alla rovina prodighi e gli insensati dentro e fuor dal principato. Le leggi giunsero a frenare gli offensori della bellezza e della moderazione. A Firenze una legge del 141 colpì la celebrazione dei matrimoni: troppa gente troppo lusso di vesti, troppo sfarzo di banchetti: una legge era applicata con rigore ai contravventori. E una celebre legge sulle donne e sul lusso fiorentino giunse a proposito nel XVI secolo, grazie alle cure di Cosimo I, a rimettere l'equilibrio nei perturbatori dell'ordine. Le famiglie si rovinavano; e dai tempi di Dante in cui si evocava la modestia delle donne fiorentine, il lusso aveva preso a Firenze una china disastrosa; perciò la Signoria fu costretta a questa legge. Ma le differenze di regioni e il periodo non sono marcate da giustificare distinzioni. A Ferrara, a Milano, a Mantova, a Genova, a Napoli, a Venezia, dappertutto, era follia suntuaria di case e di persone.

Leggiamo gli inventari delle guardarobe e dei corredi nuziali; di Lucrezia Borgia, Valentina ed Elisabetta Visconti, Bianca M. Sforza, Paola Gonzaga: broccati, i velluti, i damaschi, i rasi, gli ermellini, diamanti, le perle, i rubini, i ricami d'argento, le frange d'oro, sembrano diventate cose sì vili da potersene ornare facilmente ogni persona.

E il lusso del papato superava il lusso profano.

Nel Cinquecento due dei più celebri Papi si erano proposti di far Roma emula della splendidezza antica.

L'idea era sorta nella mente di Niccolò V, (1447-145

na Giulio II (1503-1513) e Leone X (1513-1522) la portarono a compimento.

Correggasi un vecchio errore: per quanto il sec. XVI si continui a chiamare da Leone X e questi fosse dei Medici, amanti di arti e di artisti, e fosse ancora un grande mecenate, egli gode una gloria maggiore di quella che gli spetti. Raffaello e Michelangiolo ricevettero da Giulio II i loro grandi incarichi, e sotto il suo papato compirono le pitture e le sculture più belle che fecero Roma tempio d'arte cinquecentesca.

Si deve conoscere il palazzo vaticano, aggirarsi in quelle sale, in quelle loggie su cui lo sguardo si posa su capolavori di scultura, pittura, di arte decorativa: ché qui s'apre il *sancta sanctorum* del tempio romano a cui posero mente papi illustri e una legione di artisti che onorano l'arte riflesso di antica romanità. Tuttociò è noto, più noto dei palazzi di Corti meno farzose e, pure, illustrazione di regali magnificenze. Vediamo la reggia d'Urbino e quella di Mantova [1] sedi di principati piccoli per estensione ma grandi per bellezze; vedremo dopo il Vaticano.

2

La reggia, ossia il palazzo ducale d'Urbino, escì all'immaginazione di Luciano Dellaurana che primeggiò (*et l'architetto a tutti gli altri sopra:* avverte Giovanni Santi) quanti vi lavoravano; ed egli

[1] Cfr. il mio *Nell'Arte e nella Vita*, U. Hoepli, editore, 1904.

benchè ufficialmente appaia architetto del palazzo nel 1468, secondo la nomina fattane da Federico di Montefeltro, dovette trovarsi sui lavori fino dall'inizio che risale a due o tre anni prima.

La costruzione e decorazione della reggia richiese tuttavia molti anni, ma alla morte di Luciano, sopraggiunta non nel 1479 ma nel 1482, il palazzo poteva considerarsi finito nella sua vera sostanza; onde il Pontelli avrebbe lavorato sotto la direzione di Luciano il quale, lungi da.essere un architetto rigido, a non altro inclinato che alla bellezza sobria dell'architettura si piacque — sembra — ad ideare fregi e pannelli quali fioriscono porte, finestre, caminetti, inquadrature e cornici della reggia, materiate dallo scarpello di Ambrogio Barocci da Milano e dai suoi cooperatori perocchè, questi, è la figura culminante fra gli scultori decoratori della principesca dimora. Egli si trovò a Urbino come vi si trovarono tanti altri artisti forestieri il Dellaurana, il Pontelli, maestro Giorgio e altri giuntivi da luoghi più lontani, Giusto di Gand, che vi portò la sua arte accesa da puro realismo (chè Urbino conobbe il realismo anche da Paolo Uccello e da Pie della Francesca) e vi si trovò con altri maestri dello scarpello, artisti lombardi o ticinesi del XV e XVI secolo, seguito a que' « comacini » i quali Urbino trecentesca vide entro le sue mura, erettori di edific onoranti il valore dei lombardi nelle discipline architettoniche e decorative; onde il nome Barocci o Barocci da milanese diventò urbinate, poichè alla famiglia di Ambrogio appartiene Federico Barocci (1528 † 1605 gloria locale e decoro di pittura italiana, benchè gl storici di questa sovente non considerino giustament

meriti di questo Barocci che è il Correggio delle
arche ([1]).

Il valore di Ambrogio da Milano non meraviglia
i sa o ricorda la ricchezza di scultori decoratori la
iale forma il vanto della Lombardia nel XV e XVI
colo: gli ornatisti lombardi del Rinascimento, godet-
ro somma rinomanza in ogni punto d'Italia; e se
rbino si ornava delle bellezze di Ambrogio Barocci,
enezia — a parte la dinastia dei Solari — chiedeva a
ilano degli scarpelli lombardi per il palazzo ducale,
ò volendo l'architetto e scultore Antonio Rizzo, capo
que' lavori. Quindi contemporaneamente la Lom-
ardia a Urbino e a Venezia glorificava sè, mentre
ilano e Pavia si apparecchiavano a dare al mondo il
ù bello spettacolo decorativo che mente umana può
eare: la facciata della certosa di Pavia. Nè parlo di
Maria dei Miracoli a Brescia e del duomo di Como
imeggiato, nel Cinquecento, dai Rodari; — dinastia
artisti che oggi Cremona vorrebbe tòrre a Maroggia —
ccola terra sul lago di Lugano; neanche parlo della
mosa porta Stanga di Cremona, oggi al Louvre,
empio capitale di scultura decorativa del Rinasci-
ento, ed oggetto di tempestose dispute sul suo mae-
ro o sui suoi maestri ornatisti; — non parlo di tut-
ciò a non abbandonare la reggia d'Urbino.

([1]) È singolare pertanto, che mentre la Corte di Urbino porse a
nti artisti occasione felice a manifestazioni d'ingegno, sia poi stata
ara coi suoi figli maggiori, Bramante e Raffaello. Forse man
rono le occasioni. Dovevano, que' principi, rifare il palazzo du-
le? No. Ma a Mantova, alla reggia dei Gonzaga, che s'ebbe l'i-
zio dai Bonaccolsi, la corte aggiunse il palazzo del Te; e Giulio
omano e molti artisti al suo fianco vi attinsero onore e denaro.

Sono finestre, all'esterno bifore arcuate alla manier[a] fiorentina dei palazzi Medici o Strozzi, o rettangolar[i] intelaiate a croce come si vedono nel palazzo d[i] San Marco o palazzo di Venezia a Roma e in Toscan[a] a Pistoia nel palazzo Baly; tipo poco comune in Itali[a] in Francia e in Inghilterra diffuso; e le bifore arcuat[e] che s'allineano in un lato esterno della reggia, son[o] colà un esempio isolato che Luciano compose sul di[-] segno di monofore arcuate preesistenti, resti d'un[a] vecchia fabbrica demolita da Federico. Qui pertant[o] Luciano, vincolato, non potè dare la misura di sè stess[o] pur ideando delle finestre snelle con ovoli, foglian[i] ed archi polilobati, le quali possono ricordare le bifor[e] sul palazzo Medici di Michelozzo, a Firenze, non con[-] siderando il ricamo de' lobi che in quest'ultime fine[-] stre manca.

Gli ornamenti scolpiti salgono e si allargano pe[r] tanto sui fregi e sui pilastri delle finestre, moderata[-] mente incorniciate e intelaiate a croce, onde lo sguard[o] si deve rivolgere o sui capitelli i quali, a mo' d[i] grandi gigli s'aprono leggiadramente a foglie e volut[e] soprattutto nel cortile, o sulle porte intelaiate in guis[a] comune le quali emergono dalla bellezza di fogli[e] girali, candelabri, frutta, stemmi, oggetti guerresci unite in un assieme decorativo che forma repertori[o] inesauribile di motivi in cui la grazia si intreccia all[a] finezza.

Non parlo d'originalità perchè l'originalità non pu[ò] esistere in questi ornamenti; si può tuttavia, e si dev[e] parlare di grazia e finezza scultorica; tuttociò costi[-] tuisce il merito della reggia ducale di Urbino, dall[a] famosa « porta della guerra » a quella d'ingresso [...]

alone; dall'inquadratura entro cui Girolamo Campagna scolpì la bella statua del duca Federico circondata da lesene come una porta e sormontata da una cornice, ai vari fregi e pannelli che si allargano in nesso logico, bello, dignitoso, sulle pareti della reggia. Il parlar di tuttociò equivale a discorrere d'una festa di rilievi, gravi, tenui, simmetrici, ripetuti, ove la bellezza formale sale a squisitezze che rapiscono.

Di rado la figura si associa alle foglie vere o stilizzate, ma le cornucopie, i vasi, i temi floreali, le bacelliere, i delfini, i cavalli marini, si incontrano senza nuocersi su queste pietre, su questi marmi; e i putti corrono esultando su un celebre caminetto a putti alati, angeli, che dànno il nome alla sala ove il caminetto si trova, sala degli angeli. Essa richiama il fregio del caminetto nella prima sala addetta al quartiere del « Magnifico », e richiama la cappella del perdòno con porte lunghe arcuate, sormontate da trabeazione, coperte da ornati minuti i quali sono la gioia dei maestri della forma.

Maestri della forma gli uni e gli altri; gli esecutori antichi e i giudicatori presenti: e la scultura decorativa del Rinascimento ne sovrabbonda, eccitatrice di ammirazione per noi e espressione di decoro per sè.

Potrei dunque astenermi da altre citazioni, se Firenze e la Toscana, culla del Rinascimento, non richiamassero a un vivo commento: chè in Toscana la scultura decorativa, più della pittura, maturò ad una bellezza che è incanto, e i maggiori plastici toscani possono chiamarsi poeti dell'ornamento scolpito.

Voglio riferirmi ai Rossellino, ai Benedetto da Rovezzano, ai Desiderio da Settignano, ai Mino da Fie-

sole, ai da Maiano, ai Matteo Civitali e alla loro scuol
E voglio ricordare il monumento funerario al cardina
Jacopo del Portogallo in S. Miniato, presso Firenz
opera del Rossellino (i Rossellino furono cinque scu
tori decoratori, due salirono a celebrità e sono, Anton
l'autore del monumento di S. Miniato [1427 † 1478?]
Bernardo [1409 † 1464] il cui casato fu Gamberell
l'altare marmoreo a S. Trinita, la gentile porta del
Badia (1495) a Firenze, il famoso camino in pietra a
partenuto a Pier Francesco Borgherini nel museo n
zionale del Rovezzano (Benedetto Grazzini, detto
Rovezzano ma da Pistoia [1478 † poco dopo il 1556]) (¹
e il famoso monumento Marzuppini [† 1455] pa
mente a Firenze in Santa Croce, di Desiderio da S
tignano (1428 † 1464) con una urna marmorea in
gliata che sembra avere un'alta missione educati
(Tav. LXXXI); così voglio ricordare il pulpito
S. Croce di Benedetto da Maiano (1442 † 1497) il
bello fra i pulpiti del Rinascimento (Tav. LXXXII) s
periore a quello marmoreo nel duomo di Prato, st

(¹) Benedetto d. da Rovezzano squisitissimo scultore decoratore
ebbe i natali nel borgo di cotal nome (dintorni di Firenze); egli nac
a Canapale terra vicinissima a Pistoia, e il suo casato fu Grazzini
stabilì, è vero, da giovane a Rovezzano, ma Benedetto usavasi
toscrivere *Benedetto quondam Bartolommeo da Pistoia*, e da ci
mia correzione. Citai Settignano: richiamo l'attenzione su qu
villaggio del fiorentino, perchè è luogo benedetto a statuari scult
decoratori architetti del Rinascimento: a parte i Rossellino cioè
tonio e Benedetto Gamberelli, e Desiderio da Settignano, scolar
Donatello, ricordo Meo di Francesco del Caprina, Luca di Bartolo
e Domenico Fancelli, Simone Raffaello e Valerio Cioli, Anton
Stoldo Lorenzi; aggiungo il Buonarroti che visse giovanetto a S
gnano. Anche a' dì nostri dei settignanesi furono valenti scul
decoratori: Giuseppe Sborgi, Angiolo Marucelli e David Giustin

Tav. LXXXI. — *Firenze.* — Urna, marmo nel monumento a Carlo Marzuppini in S. Croce (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXXXII — *Firenze* — Parte inferiore, mensolata del pulpito marmoreo di S. Croce
(Fot. Alinari, Firenze).

Tav. LXXXIII. — *Bologna.* — Cancellata marmorea davanti
na cappella in S. Petronio: lato di essa (Fot. Alinari, Firenze).

rroneamente attribuito tutto al fecondissimo Mino detto
la Fiesole ma di Poppi nel Casentino (1431 † 1484)
utore di un altare e di un bel monumento al vescovo
.eonardo Salutati il cui busto, la vita pietrificata, as-
egno più volentieri al Civitali che a Mino, essendo
tato lavorato, nella sua parte migliore da Antonio
Rossellino; e voglio riferirmi alle opere di artisti to-
cani meno famosi dei precedenti come Anastasio o
itagio Stagi di Pietrasanta (non si confonda con Lo-
enzo autore dei bellissimi marmi nel coro di S. Mar-
ino a Pietrasanta continuati da Giuliano di Taddeo da
'ontanico), scultore d'un capitello delizioso, alla co-
nna del cero pasquale nel duomo di Pisa, assegnato
lsamente a Pandolfo Fancelli fiorentino e intagliatore
lla cappella dei santi Gamaiele, Nicodemo e Abido, un
ortento di plastico non meno valente, nell'ornato, di
latteo Civitali, che lasciò un tesoro nel duomo di
ucca; e voglio riferirmi ai tanti depositi sepolcrali in
oscana, somiglianti tra loro, composti da pilastri sor-
iontati dall'arco con baccelliere dalle parti e alla
hiave e l'urna fiorita; ai tanti tabernacoli scolpiti, altari,
ile d'acqua santa, lavabi, camminetti, porte, finestre
tagliate, cancelli presbiterali o di cappelle onde non
olo il territorio toscano vivamente è fiorito, ma quello
'ogni regione italica va coperto di modelli per forma,
tonazione, esecuzione, pregevoli.

Così evoco ancora Roma, Bologna (Tav. LXXXIII),
enezia (fig. 31): e il tabernacolo di S. Maria dei Mi-
coli su cui, come su tutta la chiesa, richiamò il de-
oratore, — piccolo gioiello lapideo (seconda metà
el XV secolo), mezzo ad esaltare un soavissimo
sieme d'arte, sbocciato dall'agile vena di Pietro Lom-

Fig. 31. — *Venezia.* Tabernacolo da olio santo, marmo nella chiesa dei Miracoli. (Fot. Alinari. Firenze).

bardo, assistito dal figlio Tullio e da altri ornatisti degni. E Venezia che ha un soggetto speciale di sculture decorative, le vère o puteali, si visiti alla ricerca di questo vago ornamento pubblico quant'altri mai popolare: gli scarpelli del XV e XVI secolo ne furono prodighi. Io ricordo una vèra in campo S. Giovanni e Paolo, a genietti e fiori ammirabile: quattrocentesca e merge su quelle a me note di ogni stile dal Bizantino al Gotico al Rinascimento onde il museo Correr raccolse i maggiori saggi.

Tutte queste sculture, la maggior parte, ricevetter le carezze del pennello; l'o ro, l'azzurro, abbellirono pietre e marmi, e dove la terracotta sostituì questi quelle, essa ebbe provvid e quasi consuetudinaria fest di colore ad affratellarsi al abitudini antiche, alle lor bellezze e ai loro fascini. C avvenne non solo nei mon menti che arredano chiese sale, ma si vide sulle fa

Tav. LXXXIV. — *Venezia* — Lastra tombale niellata,
marmo in S. Zaccaria.

ciate di pietra: la facciata del palazzo del consiglio
lisegnata vuolsi da fra' Giocondo [1433 † dopo il 1514]
: un esempio culminante di questa policromia esterna,
he adorna marmi pietre e colorisce pareti di mura-
ura. Nel Veneto pertanto fu molto diffusa la pittura
ulle facciate: e Verona, Padova, Vicenza, Venezia,
Treviso ne conservano nobili ricordi.

Accenno ora specialmente la policromia lapidea;
ssa, anche fuor dalle facciate degli edifizi, valendosi di
tucchi e di nielli, in monumenti, lapidi, tabernacoli
simili, trova motivi a effetti delicati i quali si asso-
iano, come in una lastra tombale del nobile veneziano
iovanni Canal a S. Zaccaria (Tav. LXXXIV), all'espres-
ione d'un ornato che vola a squisitezza quasi ideale:
in questa chiesa, altre lastre conservano nielli ne-
eggianti e decorazioni di porfidi e serpentini (la lastra
i Gaspare della Vedova) con dischi che ricordano
uelli di molte facciate di palazzi veneziani le quali
animano precisamente a piccoli dischi quadri, rombi
olati o uniti a corone, incorniciate da tenui sculture:
enezia ne ha innumerevoli saggi; fra i meno indi-
iti e più efficaci, sta la facciata del palazzo Dario
450) sul Canal Grande e quella del palazzo Monte-
iccoli; fra i più indicati sta la facciata di S. Zaccaria.
uesto genere tipico di Venezia e del Veneto, altrove
illa facciata della certosa di Pavia, ha aspetto diffe-
nte forse più organico e meno artificioso.

In Toscana colla pietra serena, abituale soprattutto
Firenze, si adottarono le terre invetrate dei della
obbia in una decorazione ceramica briosissima, e si
ce molto uso del graffito a chiaroscuro. Eminente,
questo fu Andrea di Cosimo Feltrini (1477 † 1548)

decoratore non meno in vista a suoi tempi, di quanto non sia stato Bernardino Poccetti detto delle Grottesche o delle Facciate, fiorentino (1542 † 1612), astro della pittura di decorazione.

Il primo genere, la decorazione ceramica, va onorata dallo spedale del Ceppo a Pistoia abbellito d'un fregio figurativo da Giovanni della Robbia (1469 † 1529?), adorno di stemmi floreali e di immagini stravaganti agli angoli del fabbricato([1]); e Firenze ha dovizia d facciate a graffito: il palazzo Guadagni, del Cronac tipo a Firenze di casa signorile del Quattrocento, i piccolo palazzo Sertini coi graffiti cinquecenteschi de Feltrini ([1510 circa] fig. 32) e il palazzo Ramirez d Montalvo tipo, a Firenze, di casa signorile del Cinque cento avanzato, con graffiti importanti (Poccetti?) no malamente conservati: questi e altri modelli (palazz Ridolfi in via Maggio, Nasi in via S. Niccolò, da Borgo in via della Scala, Lenzi in piazza Manin, Lan fredini in via Guicciardini, Corbinelli poi Bianca Cap pello in via Maggio, Canacci in piazza S. Biagio) rias sumono, esempi superstiti, l'amore dei graffiti o dell grottesche a graffito in Toscana, che ebbe vivace r percussione a Roma in cento luoghi (via Capo di Ferr via tor Millina, via Giulia, vicolo Sugarelli) e se no fossero state le esigenze moderne e la indifferenza vers

---

([1]) A Pistoia si costruì il nuovo palazzo per la cassa di risparmi l'autore parafrasò il palazzo Strozzi, copiò qua e là in edifici antic molti particolari del suo edificio e, all'esterno, collocò una quantità medaglioni e di decorazioni ceramiche dando ad esse il fondo a boz Così egli creò una contraddizione la quale ha la virtù di farci viep pregiare i modelli antichi. Ma il palazzo nuovo di Pistoia non è antico nè moderno. Per antico è troppo moderno per moderno trop antico; e dentro non ci si vede ad oscurare (meno male!) il palaz antico e moderno.

arte a snaturare e distruggere i vecchi edifici, chissà
uante facciate a graffito esisterebbero, oltre quelle che

Fig. 32. — *Firenze.* Graffito murale nel palazzo Sertini.

ıle o bene oggi si vedono.
Firenze e Roma soltanto darebbero materia ad un

volume: e come Firenze ebbe il Feltrini, così Roma si onorò di Polidoro Caldara da Caravaggio (1495? † 1543), che ebbe un seguace ed un compagno in Maturino fiorentino († 1528 circa): costoro lavorarono in comune creando sulla facciata di edifici romani, non solo graffiti a grottesche ma grandi scene con figure a chiaroscuro come vedesi, permettendocelo il tempo che fe' strazio delle pitture, nell' antico palazzo Milesi in via della Maschera d'Oro. Varie stampe soccorrono alla ricomposizione dei graffiti romani: il Maccari e il Morandi fra i moderni sono benemeriti di ciò; e, fra gli antichi, sono da citare vari incisori cinquecenteschi e secenteschi i quali rivolsero le loro cure alle creazioni di Polidoro e di Maturino: Cherubino Alberti e Stefano della Bella.

La decorazione figurativa si intreccia quasi sempre all'ornamentale come nella reggia e nel palazzo del Te a Mantova, di cui dò la veduta generale del grande atrio (1533-34) con pitture di Giulio Romano (1490 † 1546) stucchi di Francesco Primaticcio (Tav. LXXXV); questo palazzo, titolo fondamentale alla fama di Giulio Romano col quale il Pippi iniziò i suoi poderosi lavori nella città di Gonzaga, ivi regolatore supremo di una falange d'artisti, il Primaticcio, Benedetto Pagni da Pescia, Giambattista Scultori, Rinaldo e Battista Mantovani ed altri minori (Tav. LXXXVI) — questo palazzo detto del Te [1] invita a ricordare la meraviglia

[1] *Te* verrebbe da tejeto, voce che si legge in documenti mantovani del XIV secolo e significa tiglieto, valle de' tigli: ecco la migliore spiegazione che raccolsi su questo titolo di colore oscuro, oggetto di varie dispute.

Giacomo Strada, famoso antiquario al servizio degli imperato

Tav. LXXXV. — *Mantegna*. — Grande atrio nel palazzo del Te
(Fot. dell'Emilia, Bologna).

Tav. LXXXVI. — *Mantova.* — Decorazione dipinta, festa di divinità marine, loggetta della Grotta, nel palazzo del Te (Fot. Alinari, Firenze).

i facciate dipinte a Venezia e nel Veneto, persino in
iccole città come Monselice, Feltre e Bassano: (a Bas-
ano la facciata della casa ove nacque il latinista Bona-
ico, quella d'una casa in via Vittorelli, la facciata di
asa Michieli affrescata da Jacopo da Ponte con un lato
pinto da Giuseppe Nasocchio). E raccogliendomi a
enezia dove è tanto splendor di colori, dove l'affresco
a minor durata che altrove, mi compiaccio al ricordo
elle pitture scomparse di Giorgione e di Tiziano
lla facciata del fondaco de' Tedeschi [1], alle pitture su
se di S. Trovaso, di S. Maurizio che il tempo va
sperdendo, e al ricordo degli affreschi del Tintoretto
una casa al ponte del Rimedio, quasi perduti con
premo turbamento degli storici che vedono in que-
'opera una delle prime fatiche del vivace artista tem-
ató ai supremi cimenti della pittura.

Allato di Venezia, Vicenza offre il ricordo di facciate
pinte, e Verona offre alla pittura di questo genere
rgo tributo di opere; indi Padova, Bergamo Mantova,
eviso ove in provincia, a Fossalonga, avvi una fac-
ata poco nota ornata di soggetti mitologici, paesaggi,
tti.

Verona, che al pari di Venezia vide corrosi gli affreschi

Austria, comprò dal figlio di Giulio Romano, persona sufficiente-
nte leggiera, molti disegni e cartoni del padre, i quali oggi con-
va l'Albertina di Vienna e nella biblioteca imperiale leggesi una
strazione del palazzo del Tè scritta dallo stesso Strada che tratta
nutamente d'ogni stanza, d'ogni sala e d'ogni decorazione; il do-
nento è assai prezioso.

[1] L'affresco di questo fondaco, ora sede della posta, si conserva
minima parte; esso costituì un'opera vastissima di cui l'energica
agine d'un guerriero è quanto ne resta: chiusa da un reticolato di
ro, quella figura vorrebbesi mettere in un museo essendo una
le opere veramente certe del Giorgione.

di molte facciate, conserva un elenco compilato da Saverio dalla Rosa nel 1803, sopra le pitture e le sculture locali, da cui si impara che artisti d'ogni grado s'interessarono ad affrescar le case. Stefano da Zevio (1393 viveva ancora nel 1450), Francesco dai Libri (n. 1452), figlio di Gerolamo, Giovanni Maria Falconetto (1458 † 1534), Giovanni o Giovanfrancesco Carotto (1470 † 1546), Domenico Morone (1442 viveva nel 1508), Francesco Morone (1472 † 1529), Niccolò Giolfino (fior. 1486-1508), Paolo Cavazzola (1486 † 1522), Francesco Torbido (circa 1486 † 1545), Orlando Flacco (fior. nel 1566), Paolo Farinati (1522 † 1606), Tullio India (padre) Bernardino India (fior. 1558 † 1584) e giù ancora, è una ininterrotta serie di artisti che affidarono parte del loro nome alle mura esterne degli edifici i quali, conservati cogli antichi colori, direbbero largamente le bellezze dell'arte in questa Verona che ripete a sua lode, l'antica designazione di Firenze dell'Italia settentrionale.

La pittura che fioriva le facciate s'integrava, nel tempo di cui parlo, di bellezze sinistre come i ritratti di condannati i quali, a supremo disdoro di essi, si dipingevano sui muri dei palazzi pubblici; onde se il tempo avesse risparmiato quelle pitture, oggi si possiederebbe una ampia iconografia di ribelli forse non inutile a chi fa studi comparativi sulla delinquenza.

Accennai alcune facciate graffite a Firenze, non ne ricordai le facciate dipinte, numerose quanto le graffite a stare alle cronache e agli antichi diari; e se il tempo le corrose, la memoria ne resta e ci soccorre: il palazzo Scali poi Bondelmonte in piazza S. Trinita, dipinto con freschi sulla facciata, celebranti le gesta di Pippo

ispano condottiere in Ungheria, il palazzo Ricasoli
al ponte alla Carraia, il palazzo Del Migliore ora Carpi
in via Cavour, il palazzo dell'Antella in piazza S. Croce
dove ancora, vibranti al colore, pulsano numerose scene
che il Passignano, cioè Giovanni Cresti, affrescò mira-
colosamente in venti giorni con un gruppo di pit-
tori che non posso esaminare, ciò esulando dal mio
cómpito.

A questi esterni stupefacenti, corrispondevano gli
interni che salivano, quà e colà, a grado di solen-
nità inconsueta.

Il pensiero vola a Roma, alle logge vaticane, rive-
stitrici maestose di pittura a grottesche, chiamata im-
propriamente ad arabeschi, o pittura raffaellesca e di
leggiadri bassissimi stucchi, membrature architettoniche,
fogliami e figurette integrate alle pitture, eseguite so-
prattutto da Giovanni da Udine, uno dei maestri alle
logge vaticane, che degli stucchi studiò l'impasto vin-
cendo gli antichi maestri.

Il discorso sulle logge vaticane si riferisce, per abi-
tudine, alle logge del secondo ordine le quali chia-
mansi dal Sanzio logge di Raffaello. Nessuno che non
sia stato a Roma, o non abbia avuto occasione d'inte-
ressarsi al soggetto delle pitture vaticane, sa o pensa
che esistono due altri ordini di logge, nati e cresciuti
nell'istesso tempo e all'istesso modo delle logge raffael-
lesche. Così deve sapersi che uno degli spettacoli più
belli del Vaticano va costituito, appunto, dall'assieme
di queste tre logge, le quali si aprono, ariose, sul
cortile di S. Damaso, una sopra all'altra, in tre ale
che circondano tre lati del bel cortile, il quale si con-
sidera una delle creazioni più felici del Rinascimento.

Evitiamo le esagerazioni.

Ognuno de' tre ordini va ornato da pennelli cinquecenteschi. Il primo lo fu sotto Leone X, da Giovanni da Udine il quale in spartimenti cassettonati, in prospettive architettoniche, in motivi rutilanti di foglie e fiori, animati da uccelli e intrecciati da ornamenti, contribuì ad abbellire vòlte, pilastri, lunette, d'una delle tre ali al primo ordine di logge, quella a sinistra, che il tempo male risparmiò. Così un pennello moderno potè quivi adoperarsi a rifare e ampliare.

L'ala seguente fu dipinta all'epoca di Gregorio XIII (1572-86) da un gruppo di artisti che Ignazio Danti (1537 † 1586) e Cristoforo Roncalli, detto il Cavaliere delle Pomerance (1552 † 1626) capitanarono. Un pennello moderno, anche qui ebbe la sua parte; quello stesso che rifece e ampliò l'ala di Giovanni da Udine, e ornò la terza ala rimasta senza decorazione fino all'epoca di Pio IX (1846-78). Lei conosce il rifacitore e autore di quest'ala: Alessandro Mantovani.

Ed eccoci al secondo ordine che Raffaello avrebbe tutto dipinto, stando alla tradizione, la quale fu sfatata per onorare il vero che assegna ai numerosi scolari del Sanzio, il merito capitale di queste logge.

Esse costituirebbero il secondo enorme ciclo vaticano assegnato a Raffaello e coinciderebbero all'epoca in cui il Sanzio, oppresso dal lavoro, non poteva trovarsi dovunque la critica cieca lo vide: (1515 o 16 al 1519). Leone X (che ebbe il torto di obliare Michelangiolo) è l'ordinatore delle logge sulle quali vola il nostro pensiero. La critica moderna è unanime nell'assegnare alla fervida, costante, assorbente cooperazione degli scolari di Raffaello le attuali logge: però non

Tav. LXXXVII. — *Roma.* — Decorazione dipinta in un pilastro,
delle cosiddette [logge] di Raffaello, nel palazzo Vaticano. (Fot. Alinari, Firenze)

Tav. LXXXVIII. — *Roma*. — Decorazione dipinta in un pilastro, logge cosiddette di Raffaello, nel palazzo Vaticano. (Fot. Alinari, Firenze).

'ha una intesa precisa sulla parte da accordare a
uesto o a quel maestro. Il Passavant voleva che il
anzio avesse offerto soltanto alcuni schizzi, affidando
a direzione della parte figurativa a Giulio Romano,
della ornamentale a Giovanni da Udine; lo Springer
ol Lermolieff attribuirono una piccolissima parte al
anzio, ed io così penso e non da oggi (Tav. LXXXVII
LXXXVIII); e pochi anni sono uno studioso te-
esco, negata in modo quasi assoluto la comparteci-
azione di Raffaello alle logge, attribuì la direzione di
sse a Giovanni da Udine, escluse Giulio Romano (non
nmetto tale abbandono) e conservò agli altri maestri,
parte che fu loro generalmente data.

Gli scolari di Raffaello dipinsero dunque queste
gge, e il Vasari, giudice aspro della pittura a grot-
sche, davanti al lavorio compiuto, riconobbe « che
on si potrebbe fare, nè immaginare di fare un'opera
ù bella ». Il biografo aretino non esagera e dà prova
equanimità. Lo spettacolo dell'ala, nelle logge va-
ane, che esalta il gruppo dei pittori raffaelleschi:
iovanni da Udine (1447† 1564), Francesco Penni
etto il Fattore (1488? † 1528), Vincenzo Tamagni
erso 1490 † dopo 1529), Raffaellin dal Colle (1490?
1530?), Giulio Pippi d.° Romano (1492† 1546), Polidoro
Caravaggio (1495 † 1543), Pierin del Vaga (1499 † 1547),
llegrino da Modena († 1523); lo spettacolo di questa
a è indimenticabile. Varie scene di grottesche in
lia si rivolgono allo sguardo e lo seducono: la no-
nata reggia mantovana e il palazzo del Te a Mantova,
coro sommo di Giulio Romano, il palazzo Grimani
Venezia a S. Maria Formosa, insigne opera di Gio-
nni da Udine che vi lavorò dal 1539 al 1540 assi-

stito da vari, fra cui Cecchin Salviati (1510 † 1563); il castello Farnese a Caprarola che il Vignola costruì, gli Zuccari decorarono, cioè Federigo predetto e il di lui fratello Taddeo, ma il mirifico spettacolo delle logge vaticane ha fascino di bellezze e gloria di nomi da non avere riscontro nelle bellezze di Mantova, Venezia, Caprarola.

Nè ricordo Francesco Primaticcio († 1570) seguace di Giulio Romano: costui educatosi sotto Innocenzo Francucci da Imola, fu il primo, se la cronaca non mente, a fare le grottesche, in Francia, chiamatovi nel 1531, dove ebbe cooperatore, a Fontainebleau, Prospero Fontana (1512 † 1597), il quale non rimase lungamente al di là dall'Alpi, e Niccolò dell'Abate (1512 † 1571) che attinse la sua arte al Primaticcio e al Correggio. Nè cito il palazzo Doria a Fassòlo (Genova) particolare fatica di Pierin del Vaga, il quale come Giulio Romano, riconduce alle logge vaticane a confermare che varie scene di grottesche vanta l'Italia; ma il fascino dell'ala sinistra nel second'ordine delle logge vaticane, ripetesi, è unico. Tale complesso è più solenne maestoso e grande di quanti altri mi sono noti: la figura vi si innesta all'ornato e le grottesche pigliano forme, atteggiamenti, movenze che vanno all'infinito. Forse ciò dipende anche dall'abbondanza di pennelli che sulle volte e sui pilastri, nelle lunette e negli zoccoli si esercitarono; negli zoccoli che s'allineano fra i pilastri e si coloriscono, come questi, come le lunette e le volte, con giuochi di linee e di luci che la mente ricorda quasi fantasmagoria di sogno.

Non mi tratterrò sulle altre ali del second'ordine, nè sui restauri che si fecero e sulle grottesche dell'ala

Tav. LXXXIX. — *Roma.* — Soffitto dipinto della sala ducale nel palazzo Vaticano (Fot. Alinari, Firenze).

uccessiva, eseguite durante il pontificato di Grego-
io XIII (1572-1585), nè sul lavoro in quell'ala di Marco
la Faenza morto all'epoca di cotal pontefice.

L'assieme architettonico e decorativo delle logge
aticane richiede un volume, non le pagine d'un Ma-
uale il quale ama, colla esattezza, la concisione e la
apidità. Sennonchè quello che il lettore non legge
jui, può leggere altrove: la letteratura delle logge
aticane è vasta; e se gli scrittori si rivolsero alle
ogge dal second'ordine piucchè a quelle degli ordini
stremi, lo studio delle logge principali vale sussidio
lla conoscenza delle altre che, pur non salendo alla
etta d'ogni nobiltà, valgono tuttavia elementi impa-
abili ad attestare sommo spirito d'assimilazione, ala-
rità di mano, onore al nostro Paese il quale attinse
alla bellezza ogni decoro.

Lungi da arrestarsi al lavorio sfolgorante delle logge
pittura decorativa, al Vaticano, si allarga nelle sale
ove il pennello di Raffaello, glorioso monumento al
ionfo della fede, dipinse la disputa del Sacramento
alla grandezza del sapere consacrò la scuola d'Atene,
affrescò il Parnaso, giocondità poetica signoreggiata
a Omero, Virgilio, Dante, a non ricordare l'incendio
Borgo e le storie nella stanza di Eliodoro: le vòlte
basamenti di queste sale ricevettero l'ardente opera
maestri come Pierin del Vaga, Giovanni da Udine,
olidoro da Caravaggio, concorrendovi Raffaello. Nè
cordo la vòlta affrescata da Pietro Perugino nella stanza
ell'incendio di Borgo, e altre sale come la ducale che
bbe grottesche da Lorenzino Sabbatini detto da Bo-
gna (1530 † 1577), assistito da Raffaellino da Reggio,
esare Piemontese, Matteo Brilli (Tav. LXXXIX); e le

sale affrescate dal Pintoricchio «l'appartamento Borgia» (1492-1503) sul cortile del Belvedere, monumento trionfale del Pintoricchio che pur, a Siena, nella biblioteca Piccolomini, al duomo, dice di sè splendidamente — coadiuvato da vari pennelli (Pietro da Volterra, Bernardino Fungai, il Pacchiarotto) ai quali si vogliono aggiungere, per le grottesche, Pierin del Vaga e Giovanni da Udine.

Parlandosi di grottesche, non si dovrà pertanto obliare, la saletta detta la stanza da bagno del cardinale Bibbliena, con ornamenti murali, sensibilmente ellenistici, de' discepoli di Raffaello, i quali ben ci stradano a dir l'origine e il contenuto delle grottesche.

« Le grottesche sono una spezie di pitture licenziose « e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamenti « di vani, composte d'infiniti scerpelloni e passerotti; « e chi più stranamente se gli imaginava quello era te- « nuto più valente ». Così il Vasari spiega e acerbamente sentenzia: ciò che non obliga il biografo aretino a parlar male delle grottesche dipinte da vari fra i pittori che furono indicati.

Il Vasari soggiunge, nella vita di Morto da Feltre (circa 1474 † dopo il 1522) e d'Andrea di Cosimo Feltrini (il lettore ne fece la conoscenza), che Morto da Feltre « ritrovò le grottesche più simili alla maniera antica di alcun altro pittore », e il Feltrini con Giovanni da Udine se le assimilarono con facile e ardita maniera.

Qui ricordando Giovanni da Udine, il Vasari vuol riferirsi specialmente agli stucchi integrati nel quadro decorativo delle grottesche, che egli precisa nella vita di questo maestro: « gli ornamenti di stucchi sottili

tramezzati da vari campi di colori, con istoriette belle e leggiadre », contradicendosi con quanto è scritto sopra, in questo luogo delle *Vite*, ove il Vasari disinvoltamente osserva che « le grotteschine » suscitarono gli entusiasmi di Raffaello e Giovanni da Udine: (« a vederle restarono stupefatti dalla freschezza, bellezza e bontà di quelle opere »).

Le « grotteschine » furono vedute dunque da alcuni pittori cinquecenteschi, i discepoli di Raffaello, assicura il Vasari, dentro a delle grotte e se ne approfittarono.

L'arte decorativa del Rinascimento dovette esaltare alla scoperta: visse di plagio e i pittori decoratori, anime esplorative piucchè sensitive, non conobbero gioia compagna.

Precisiamo: le grotte vasariane erano e sono le terme di Tito, ossia la parte sotterrata e accessibile che corrisponde circa al mezzo del lato meridionale di tutto l'edificio, la quale faceva parte piuttosto della preesistente *Domus Aurea* di Nerone, che delle terme sovrapposte accessibili nel XVI secolo.

Gli scolari di Raffaello avrebbero fatto murare gli accessi alle « grotte » perchè non apparisse la verità sul loro conto. Storie! Le grottesche appartengono all'albero della pittura ellenistica; sono plagio talora amplificazione e variazione del tema ellenistico: e lo Schmarsow che anni sono intese a sfatare il Vasari, dimostrando che Bernardino Pintoricchio condiscepolo di Raffaello — questo diseredato dal biografo aretino! — trovò e fece uso, il primo, delle grottesche come si osserva nell'appartamento Borgia (1492), — sminuì la reputazione di Morto da Feltre, non il mistero da cui si circonda il ritrovamento della pittura ellenistica, che

generò le grottesche cinquecentesche. Mistero! Roma doveva abbondare di siffatte pitture all'epoca in cui il Brunellesco e Donatello la esploravano, come miniera di tesori; e la rifioritura di esse dovette andar di pari passo ai trionfi dell' architettura classica. Lo stesso la decorazione a grottesche: essa procedette insieme nei colori e negli stucchi, tanto che certi pittori furono anche stuccatori come a Roma Giovanni da Udine e, stando al Vasari, Pierin del Vaga che deve aver lavorato, stuccatore, a Fassòlo, assistito da Silvio Cosini (circa 1495 † 1540 circa) come attesta il Vasari discorrendo d'Andrea Ferrucci da Fiesole e come lavorò, stuccatore e pittore, Giovanni da Udine nella libreria laurenziana a Firenze assistito da' propri lavoranti. Cotali opere non esistono più come certi stucchi, dello stesso maestro, nel palazzo di Giovambattista dall'Aquila a Roma, in testa di Borgo Nuovo vicino alla piazza San Pietro.

3

L'ARCHITETTURA che entra nelle altre arti se ha idee di dominio deforma quanto tocca: e nel caso attuale tolse valore alla sua influenza perchè impose le sue forme. Gli ebanisti, soprattutto toscani, non distinsero fra architettura lapidea e lignea; e, avvenne, nel Rinascimento, quello che capitò, talune volte, nel Gotico: la squadra e il compasso occuparono troppo spesso il luogo alla libera fantasia. Il legno non oppone la resistenza della pietra e del marmo, agli strumenti del mestiere; il suo organismo si confà alle immaginazioni fertili; e i lavoratori non debbono trattar

il legno con sentimento troppo architettonico: la sua vena non equivale all'inflessibilità delle pietre, nè dobbiamo prepararci l'accusa di ignorare le leggi elementari dell'arte decorativa.

Trattando di legni e di mobili noto che una caratteristica del mobiliare italiano fu l'uso dell'intarsio e dell'intaglio su vasta scala. I mosaici del Medioevo non furono estranei allo sviluppo della nostra arte mobiliare nel rivestimento a intarsio geometrico. Nell'intarsio geometrico, le croci, le stelle, i nodi vengono da sè, difatti, li ha il Rinascimento e li ha il Medioevo; tuttavia non si può escludere ogni influenza dei monumenti architettonici sulla mobilia intarsiata.

La relazione è marcatissima fra i miei intarsi lignei ed i monumenti architettonici, romano-bisantini che infuturò nei secoli la famiglia dei Vassalletto, dei Ranucio, dei Cosmati, degli Oderisio o Oderico. Volga l'occhio il lettore alla formella qui accanto tolta da un mobile in S. Maria dei Frari in Venezia (fig. 33); e lo volga agli intarsi nel chiostro di S. Paolo fuori le mura a Roma, o a quelli nel chiostro somigliante, quello di San Giovanni Laterano, e dica se la relazione potrebbe essere più intima [1]. Evidentemente per questa via si potrebbe discorrer di greche, e intrecciamenti arabici e moreschi, e i mobili alla *certosina* non andrebbero più fuori di mente. Perciò? Anche quando la storia provasse che influenza non ve ne fu, la relazione da me indicata varrà a mostrar, per lo meno, che anche su questa via — inconsapevoli gli artisti italiani

[1] Cfr. il mio *Manuale d'Architettura italiana*, 4ª ed., in questa stessa serie, la tav. XXII.

— la Grecia, l'Oriente, il Medievo nazionale, entrarono nell'arte classica.

Il Vasari, a proposito dell'intarsio ligneo, fa sapere che dapprima esso si otteneva col nero (ebano) e il bianco (avorio); solamente verso la metà del XV secolo si usò tingere il legno e si ebbero le tarsie policrome. Così esistettero allora due specie di tarsia; tarsia a secco, che consiste nel commettere e incassare in una superficie frammenti di diverso legno e altra materia; e tarsia pittorica composta di striscie lignee variamente colorite e ridotte a gradazioni di colori mediante un ferro arroventato, o per mezzo di acidi, incollate una presso l'altra su un fondo di legno. A questo modo l'intarsio potè più facilmente essere adoperato in qualsiasi lavoro di ornato, architettura, prospettiva e figura.

Fig. 12 — Intarsi lignei certosini.

La Toscana del XV e XVI secolo, ebbe una abbondante fioritura di artisti intarsiatori; i fratelli da Maiano Benedetto e Giuliano, Baccio d'Agnolo, La Cecca (l chiamano erroneamente il Cecca), il Francione, i d

Sangallo, e fu la prima regione italica a fecondare l'intarsio; avanti il Rinascimento, l'intarsio fu timido, non rischiò prospettive e difficilmente tentò le figure; e il Brunellesco, a Firenze, facilitò la maniera delle vedute lignee. Narra il Vasari. « Al principio del XV « secolo la prospettiva era male in uso per le falsità « molte che vi si facevano; ed egli (il Brunellesco) « trovò il modo di levarla colla pianta e profilo per « via della intersecazione, cosa veramente ingegnosis- « sima ed utile all'arte del disegno. E questo suo ri- « trovamento egli mostrò agli intarsiatori, e tanto li « stimolava che fu cagione di buon uso; e molte cose « eccellenti si fece poi di quel magistero, che hanno « recato fama ed utile a Firenze per molti anni ».

Gli intarsiatori e intagliatori del Rinascimento mo- strarono gusto finissimo all'ornato, e l'eleganza li guidò in molte occasioni.

Offro alcuni saggi d'intarsi rettilinei e floreali (fi- gure 34 e 35), in cui il vero si vuole disciplinato da severità geometriche: la foglia o il fiore sembrano tesi su un piano, i risvolti sono segnati qualche volta da una semplice linea e sono omessi non infrequen- temente. Tale la regola generale. Ma non si esclude che l'intagliatore renda conto di tutti i particolari del oggetto che rappresenta spianato: un modello d'in- discussa bellezza, il candelabro che offro (fig. 36) spiega graficamente quanto dico.

L'intaglio ebbe il carattere dell'intarsio; e il Rina- scimento che vantò molti intagliatori insigni, alcuni padroni dell'intarsio e dell'intaglio, va passando lieto nella storia che diffonde il senso della bellezza for- male. Ne informi, tra tanti, l'intaglio di questo can-

delabro del Marchesi da Formigine parte d'una cornice a Bologna (fig. 37).

L'ornato ligneo insomma è bene stilizzato, ma la sua stilizzazione appartiene all'ornato romano, il quale (si ricordi) attinse direttamente alla natura, adottò raramente il vero, e per consuetudine lo trasformò. Io lodo questo sistema il quale riduce le forme alle proprietà della materia che deve rappresentarle.

È folle pretesa che gli ornamenti scaturiscano dal vero e che il vero copiato con diligenza produca degli ornamenti: il vero è una cosa, l'ornato un'altra; e le forme naturali non daranno vivi sensitivi e originali effetti d'arte, che qnando vengono sapientemente

Fig. 34. — Intarsi lignei floreali.

modificate e tradotte nel linguaggio della decorazione: il vero è illogico applicato a cose artificiali. Nelle scuole non si usa questo linguaggio; si fa copiare, copiare e sempre copiare. L'alunno dovrà studiare il vero e osservare molti oggetti, ma al momento della creazione metta da parte schizzi e ricordi. In questo modo egli potrà salire all'originalità, coll'altro piomba nella corruzione: ed io conosco una scuola dove si dà importanza agli schizzi fatti a memoria in prova di meccanismo stilistico.

Fig. 33. — Intarsio ligneo rettilineo.

Quanti artisti intagliatori e intarsiatori assieme! quante famiglie di lavoranti in legno trasmettentisi, eredità morale, il culto di queste arti! In Toscana, i Barili (Siena); i del Tasso (Firenze); fuori, i Canozzi o Genesini da Lendinara (Rovigo); i Mioni (Friuli); i Marchesi da Formigine (Bologna); i Sacco (Cremona) a non indicare Bergamo coi Capodiferro, i Belli, i Begni di Nembro, i Fantoni di Rovetta; ed ancora i conventi

somministravano alla bellezza, maestri d'ogni fatta: nel campo ligneo, dei luminari, fra' Giovanni da Verona (n. 1465) e fra' Damiano da Bergamo (1490 † 1540) culminarono.

Fig. 36. — Intarsio ligneo contornato.

La pastiglia continuò ad associarsi al legno, a dorarsi, dipingersi, come nell'epoca del Gotico; ciò si induce dalla sollecitudine di bellezza che si aveva in questo tempo e dalla comodità di questa materia, pronta a ricevere idee d'arte.

Per quanto il mondo si fosse secolarizzato, l'arte continuò ad avere, nella chiesa, un campo di larga, intensa attività: e io interrogherò chiese e palazzi, cominciando dai cori di cui il Rinascimento è ricchissimo.

Due città potrebbero essere dette dei cori: Perugia e Napoli; e chi voglia informarsi sopra l'intarsio e l'intaglio italiani, non deve ignorare la virtù dei maestri che disegnarono e scolpirono i cori perugini e napoletani. Non in tali cori, pertanto, si affacciano alla storia le figure mag-

giori del legno italico, ma a Firenze, a Bologna e a Verona. Guardiamo.

A Firenze il coro di badia dei fratelli Marco e Francesco del Tasso (com. 1501) appartiene ai monumenti più ragguardevoli d'Italia: opera dei del Tasso, esso rammenta una di quelle famiglie di intagliatori e intarsiatori da me indicate, a dire che l'arte del legno ebbe prospere sorti da noi anche motivo di queste famiglie. Il particolare del coro

Fig. 37. — *Bologna.* Candelabri, intagliati, legno, nel quadro l'Annunciazione di Inn. da Imola, in S. Maria dei Servi. (Fot. Alinari, Firenze).

di badia, che pubblico, appartiene al coro dei del Tasso (fig. 38): ed a Bologna il coro di S. Domenico di fra' Damiano da Bergamo (Tav. XC); a Verona quello di S. Maria in Organo di fra' Giovanni da Verona (Tav. XCI), esprimono la bellezza lignea con termini che non trovarono mai contrasti ad essere supremamente elogiati.

Fig. 38. — *Firenze*. Particolare nel coro di badia. (Fot. Alinari, Firenze).

Si attribuisce all'architetto Jacopo Barozzi detto il Vignola, la cooperazione al disegno del coro di S. Domenico di proporzioni ottime, linee grandiose, aspetto maestoso: firmato *Frater Damianus de Bergomo faciebat*. Due date 1528-1530 non insegnano il principio e la fine del monumento, ma avvivano il ricordo delle prove che si fecero avanti di dar opera

Tav. XC. — *Bologna.* — Coro

o: assieme (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. XCI. — *Verona.* — Coro di S. Maria in Organo, particolari (Fot. Alinari, Firenze).

determinata al coro, finito nel 1550 dopo qualche interruzione, mancando i denari corrispondenti alla solennità dell'impresa. Fra' Damiano chiamò alcuni assistenti; fra questi il fratello Stefano da Bergamo e un Zampieri da Padova.

Non meno importante, il coro di S. Maria in Organo a Verona, più intagliato e intarsiato di quello a Bologna, sorprende: i suoi particolari squisiti sono miniati anziché scolpiti, e meravigliano i suoi quadri prospettici ad intarsio, i quali attestano la provata cultura di fra' Giovanni da Verona in questo esercizio della tarsia, in cui è gloria italiana. Attivo, il maestro lasciò traccie nobilissime a Venezia, Monteoliveto (Siena), Roma, Napoli; ma a Verona offrì la sua opera più matura, quasi omaggio alla terra che prima vide i suoi begli occhi.

E qui, costui, come fra' Damiano a Bologna, venne caricato di altre opere che il visitatore di S. Maria in Organo, agevolmente vede: gli armadi della sagrestia, il candelabro, il più bello fra i lignei d'Italia (fig. 39), che ha un compagno a Monteoliveto, più modesto e meno ragguardevole: tuttociò appartiene alla maturità del maestro. Il quale all'estremo opposto di sua carriera mette il coro, nel monastero dell'isoletta a S. Elena (Venezia) dove il nostro aiuta il suo educatore fra' Bastiano da Rovigno (1420 † 1505), avendo dato nel 1502, cioè, dopo il lavoro di S. Elena, un coro che gli fa onore, al convento di Monteoliveto di Chiusuri presso Siena, parte del quale abbellisce il coro del duomo nella città della Vergine. La quale abitata da fra' Giovanni, cui fu discepolo un fra' Raffaello da Brescia (1479 † 1530), oblato olivetano, intarsiatore

Fig. 39. — *Verona*. Candelabro intagliato, legno di S. Maria in Organ
(Fot. Alinari, Firenze).

Tav. XCII. — *Siena.* — Leggio ligneo del coro nel duomo
(Fot. Alinari, Firenze).

Tav. XCIII. — *Perugia.* — Coro

assieme (Fot. Alinari, Firenze).

cospicuo, autore nel 1520 del leggio nel coro di Monteoliveto, non può togliersi al nostro attuale esame.

Siena fu centro di intagliatori e intarsiatori: e il coro gotico del duomo continuò a lavorarsi nel Rinascimento anche avanzato. Affidato ad Antonio (1453 † 1516) e Giovanni Barili († 1529) nel 1506, per volontà di Pandolfo Petrucci, col concorso successivo (1567) di m.° Benedetto di Gio. da Montepulciano e di m.° Tesèo di Bertolino da Pienza, (1507 † 1574), si giovò della pre-enza intellettuale di Bartolomeo Neroni detto Riccio 1570), la cui epoca e il cui stile va espresso dal leggio nonumentale, sovraccarico di rilievi magistrali, nel coro lel duomo senese (Tav. XCII).

Perugia, città dei cori, esalta le virtù di vari maetri: Giuliano da Maiano e Domenico del Tasso fio-entini (duomo), a parte altri lavoranti e concessa la on indiscussa cooperazione di Giuliano al coro del uomo (1491): nomino quindi m.° Polimante del Caello della Spina, m.° Crispolto da Bettona, m.° Gioanni Schiano, m.° Antonio da Mercatello, cooperatori m.° Polimante (S. Domenico), Pietro di Cristoforo Baccio d'Agnolo (fior. nel 1529) che non sarebbe il faoso fiorentino intagliatore eccellente continuatore del onaca nelle glorie dell'architettura toscana (S. Agono, 1502-32) e Raffaello, con m.° Stefano d'Antoniolo Zambelli fratello di fra' Damiano (S. Pietro, 1533-35). corre spiegarci. Il coro di S. Pietro a Perugia (Tala XCIII) è il più ragguardevole del gruppo trionfale nisi il coro di S. Maria Nuova, autore m.° Paolino di Gio. da Ascoli [fior. 1456-58] ma ora lo cito); se Raflo vi avesse partecipato, il fatto proietterebbe tal luce coro di S. Pietro, da abbagliare. Senonchè la tra-

dizione (trattasi d'una tradizione) non ha fondamento che non sia quello d'una influenza indiretta esercitata dal Sanzio sopra il disegnatore del coro; il quale non sarebbe rimasto insensibile nemmeno al Perugino (un po' vittima oggi [1906] dei suoi concittadini che, decretatogli da anni il monumento, il denaro raccolto per esso vorrebbero destinare al Pintoricchio!), che si fa presente nel coro di S. Agostino, perchè ideato da un Pietro, ma di Cristoforo pittore come si vide.

Comunque il coro di S. Pietro a Perugia, solleva lo spirito a radiose immagini di bellezza; e la melanconia che Raffaello non c'entra non turba l'artistica intelligenza di chi scrive e di chi legge. Il quale non tiene conto del solo maggior maestro del coro, e ricorda che il maestro maggiore chiamò Stefano de Zambelli, m.° Domenico Schiavone, m.° Grisello, Niccolò, Tommaso e Antonio fiorentini e chiamò, collaboratore, perfino un francese: m.° Ambrogio.

Qui ricordisi altresì il coro nella chiesa inferiore di S. Francesco d'Assisi, unico lavoro noto di m.° Apollonio, di Giovanni Petrocchi († 1475 c.), di Ripatransone, scultore ligneo assai sapiente che ebbe qualcuno che ivi lo assistè.

Napoli si orna dei cori cinquecenteschi ai SS. Severino e Sossio, a S. Pietro in Maiella, a S. Domenico Maggiore, alla certosa di S. Martino. La ricchezza scultorica nel coro dei SS. Severino e Sossio va intorno all'inverosimile, e i suoi autori, Benvenuto Tortelli di Brescia assistito da Bartolomeo Chiarini di Roma, Niccola Porcarelli e Leonardo Tribolo, napoletani (1560-75), adducono un po' di qua dal recinto attuale barroccheggiando, però, meno di quanto la legge

delle date fa presumere. Questo Benvenuto Tortelli (fior. nel 1557-90) architetto e intagliatore lavorò nell'Italia meridionale lungamente durante la seconda metà del XVI secolo. Nel 1557 intagliava il coro del soccorso di Montecassino, oggi nella pinacoteca della badia, e la sua opera che ne rivela appieno le virtù, è il nominato coro di S. Severino. Architetto a Napoli, quasi tutti i lavori suoi sono scomparsi.

Ora vorrei parlare d'un coro meno noto, il coro di S. Francesco a Palermo, di Giovanni Gili († 1534) palermitano, coadiuvato dal fratello Paolo, autore di altri cori ai Domenicani della stessa città ed ai Conventuali di Messina, miseramente periti.

Il soggetto è inesauribile: se ripigliassi la via della Toscana (Prato, coro di S. Maria delle Carceri assegnato ad Antonio Barili; Lucca, coro del duomo e nella chiesa di S. Romano; Pisa, coro della Primaziale): e venendo ancora all'Italia superiore (Bologna, coro di S. Gio. in Monte di Paolo del Sacca e compagni finito nel 1527; Parma, coro del duomo di Lorenzo e Cristoforo Canozzi, 1465, di S. Ulderico di Giangiacomo Baruffi 1505-1507 e del battistero nel museo; Reggio Emilia, coro di S. Prospero dei trevisani Cristoforo e Giuseppe Mandello cominciato nel 1546; Modena, coro del duomo di Cristoforo Canozzi, 1473; Ferrara, coro del duomo di Bernardino Canozzi (1520) con vari collaboratori; Genova, coro del duomo di Anselmo de Fornari, Elia dei Rocca o Rocchi, Giammichele de Pantaloni, Giovanni Piccardo ed altri; Savona, coro del duomo degli stessi maestri 1500-1527 precede poco quello di Genova]; Bergamo, coro di S. Maria Maggiore di fra' Damiano e soci con intarsi

di cui dettero il modello Andrea Previtali e Lorenzo Lotto, opera cospicua; certosa di Pavia, coro della chiesa, del 1487-92, di Bartolomeo de Polli da Modena, e Pietro Vailate colle figure disegnate forse da Ambrogio Bergognone (Tav. XCIV). Cremona, coro del duomo di Giovammaria Piadena, 1482), venendo ancora all'Italia superiore, dicevo, potrei facilmente scrivere una monografia.

L'arte lignea delle chiese si sostanzia d'una quantità di armadi, altari, organi, cattedre, cornici di pale, e d'un cumulo di legni sacri e profani, banchi, cofani, cassoni, tavolini, credenze, vetrine, attaccapanni, gabinetti col naturale corredo di seggioloni, sedie e sgabelli, cocchi.

Nel gruppo degli armadi emergono quelli citati di S. Maria in Organo a Verona: fra' Giovanni, ne intagliò colonne, ne intarsiò inquadrature e con minutissimi ornamenti nelle lunette, incise triglifi alla trabeazione, rigida sopra le colonne, e fu ricco, sontuoso, architettonico, più di quanto la logica e l'opportunità richiedano. Per il Vasari il maestro superò se stesso: difatti l'arte negli armadi di S. Maria in Organo è elevata (non si confondano gli armadi propriamente detti della sagrestia, coll'opera di fra' Giovanni), ma le linee architettoniche coi triglifi, e il vivace abbondante lavoro esorbita; onde l'anima ivi non si acqueta in una consolazione senza turbamenti. Il difetto invero appartiene all'epoca più che all'autore; ed oggi più pratici, più ragionatori, più logici fabbrichiamo dei mobili meno monumentali, se l'ebanista non copia l'antico; perciò la nostra critica scuopre un abisso fra noi e la fede estetica del Rinascimento.

v. XCIV. — *Certosa di Pavia.* — Stalli del coro nella chiesa: particolari

Tav. XCV. — *Siena.* — Organo, legno intagliato e colorito nella chiesa di S. Maria della Scala (Fot. Alinari, Firenze).

Esemplari di bellezza cinquecentesca, gli armadi di S. Maria in Organo a Verona, eseguiti durante la alda maturità di fra' Giovanni, possono addurre agli rmadi di fra' Damiano, nella sagrestia di S. Domeico a Bologna, 1530; con questi compongono un ssieme d'arte coi cori rispettivi de' due maggiori appresentanti l'intaglio e l'intarsio italico, i quali, a arte i collaboratori, si eressero nella patria rispettiva egno monumento alla loro intelligenza e alle loro faoltà tecniche.

Godono una certa rinomanza gli armadi di S. Maria elle Grazie a Milano: eseguiti al tempo di Lodovico Moro benefattore della chiesa (1492-97 e seg.), funo ampiamente illustrati da un autore inglese, il runer, e offrono il duplice caso di tarsie e di pitture eguite sul legno. La parte più antica è intarsiata, la eno dipinta; e la pittura vorrebbe essere tarsia in nati che hanno la consueta grazia, in pannelli firativi che rifulgono in colori, in blasoni sforzeschi, orniciati da intrecci in snelle candelabre; e tutto pregio in questi armadi, cominciati dal padre Vinnzo Spanzotto e, nel tempo, dipinti anziché intarti forse per economia.

V'ha scarsità di altari lignei nel Rinascimento: la eferenza della pietra o del marmo, in questo sogto, fu abituale. Al loro luogo si mettono un certo mero di organi scolpiti e dipinti. Siena in S. Maria la Scala e nel duomo possiede i modelli più conerevoli: l'organo di S. Maria della Scala fu disento dall'architetto e pittore Baldassarre Peruzzi, e vastità di temi decorativi, per vaghezza di ornati particolari espressivi, come tutte le cose belle delte, ha virtù educativa (Tav. XCV).

Dorato, colorito con fondi turchini, colorito nelle vesti dell'immagini, è modello di policromia nei legni scolpiti, conseguentemente di gaiezza non inopportuna ad un'opera come questa. La quale fa ricordare le seduzioni del maggiore organo nel duomo di Siena, intagliato da un luminare della scultura lignea toscana, maestro Antonio Barili (1509) colla collaborazione del suo nipote Giovanni e del maestro Piero di Castelnovo, e lo fa ricordare colle sue amabilità inconsuete. Peccato che non esistano più gli organi di Matteo Civitali al duomo di Lucca e a S. Frediano! Lucca non fu fortunata: vide perire anche il coro del duomo, intorno la tribuna (n'ebbe due) abbellito dagli intarsi di Cristoforo Canozzi, altro luminare della sua arte, educatore di Masseo (non il valoroso Matteo) Civitali e suo collaboratore.

Soggetto di gran lunga più esteso quello dei soffitti lignei, intagliati, riempie il Rinascimento: innestati profondamente alle architetture, il motivo rigido e geometrico guida i disegnatori; e il tipo classico, a cassettoni o a lacunari quadri, esagoni, ottagoni è abituale piucchè quello a circoli (scuola di S. Marco, Venezia, a stelle (sala degli Scarlatti nel palazzo ducale di Venezia (Tav. XCVI), a circoli e rettangoli (palazzo Spada a Roma). Il motivo a cassettoni quadri per il suo ripetersi continuo non iscopre virtù d'ingegno; e sebbene il suo aspetto contegnoso si accompagni alla logica che scaturisce dalla forza, la sua organica semplificazione toglie a questo tipo carattere e genialità. È vero; il cassettone quadro può essere sagomato doviziosamente, e le decorazioni rapportate possono togliere rigidezza, come in un soffitto di Bene-

Tav. XCVI. — *Venezia.* — Motivo di soffitto intagliato e colorito, legno nella sala degli Scarlatti, palazzo ducale.

Tav. XCVII. — *Firenze.* — Soffitto intagliato, legno nel palazzo vecchio (Fot. Alinari, Firenze).

etto da Maiano nel palazzo Vecchio a Firenze; ma
ι ripetizione d'ogni quadro, anche ideato con gusto,
lla fine stanca.

In questi tempi si costruirono dei soffitti coll' inte-
iatura lignea e il quadro interno dei cassettoni in
rracotta colorata; perfino si abbellirono con ornati
irtacei la qual costumanza si estese ad altri soggetti
ome ne attestano dei mobili raccolti nella casa Bagatti-
alsecchi a Milano.

Vi sono dei palazzi la cui importanza va congiunta
dissolubilmente alla bellezza dei soffitti; il palazzo
ecchio di Firenze, la reggia mantovana e il palazzo
ucale di Venezia: a Firenze il salone detto dei Du-
nto, la sala d'udienza (soffitto di Marco del Tasso
giovane), la sala dei gigli o dell'oriuolo, s'aprono
bellezze lignee in soffitti elegantemente intagliati;
Mantova, nella sua reggia, vanta tanti soffitti lignei
anti, sto per dire, se ne voglia (Tav. XCVII).

La sala dei mori in un sfolgorio d'oro s'allarga in
ι soffitto intagliatissimo; un soffitto d'una inconsueta
stità cuopre la maggior sala della reggia detta di
anto dalle sagomature energiche, dagli sbalzi di
iaroscuro vigorosi, degno di questo luogo solennis-
mo della reggia, destinato alle cerimonie di stato,
e udienze degli ambasciatori, ai grandi ricevimenti,
iconoscibile, come se la sala fosse stata devastata
un'orda briaca: allato di questo memorabile sof-
o, antitesi ad esso, dei piccoli soffitti nell' «appar-
nento del Paradiso» parte incantevole della reggia
luto da Isabella d'Este (1490-1539), si effondono in
norilità pregiate da quanti sanno, questi soffitti
e compongono le virtù della grazia in un ordine

decorativo delizioso; nè esamino gli appartamenti cosidetti ducali che offrono materia al mio soggetto (Tavola XCVIII) con varie sale o gabinetti coperti da intagli poichè non occorre insistere qui, se non per additare premurosamente i soffitti del palazzo ducale di Venezia, che il legno associano alle pitture (ne citai qualcuno) come ciò si vide largamente nel soffitto di S. Maria de' Miracoli, la chiesetta veneziana che evoca la plastica ornamentale dei Lombardo, pitturato da Piermaria Pennacchi (1464 † 1528) da non confrontarsi alla potenza, all'arditezza, alla vastità del soffitto, nella sala del Gran Consiglio, che Paolo Veronese (1528 † 1588), il Tintoretto (1518 † 1592), Palma il Giovane (1544 † 1678), con pennello impetuoso chiamarono a immortale fortuna.

I grandi artisti! Leon Battista Alberti unirebbe il suo nome ad un soffitto, quello vaghissimo di S. Maria Maggiore a Roma, attrattiva speciale della celebre basilica, il quale da anni ritenuto di Giuliano da Sangallo, sulla fede principalmente del Vasari, su quella del Bernich, riesumatore dell'attività architettonica dell'Alberti, a quest'ultimo vuolsi rivendicare: (il B. assegna all'Alberti persino l'arco d'Alfonso d'Aragona a Napoli, e qui corre troppo, come va all'impazzata il Rops che lo assegna a Francesco di Laurana e vola nell'impossibile il Vasari nel darlo a Giuliano da Maiano [1]). Ed anche Michelangiolo unisce il suo eroico nome ad un soffitto e non come scultore o pittore (non parlo della Sistina [2]) ma come disegnatore: il soffitto della

(1) V. il mio *Manuale d'architettura italiana*, U. Hoepli editore, 4a edizione.

(2) I grandi affreschi della cappella Sistina e quelli di Michelangelo

Tav. XCVIII. — *Mantova.* — Soffitto intagliato e colorito legno nella reggia mantovana (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. XCIX. — *Firenze.* — Soffitto intagliato, legno nella biblioteca Laurenziana (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. C. — *Firenze.* — Imposta intagliata, legno sotto gli Uffizi (Fot. Alinari, Firenze).

blioteca laurenziana di Firenze eseguito da G. B.
el Tasso e da Antonio di Marco di Giano detto il
arota. L'originalità del soffitto laurenziano contiene
indipendenza del genio michelangiolesco, creato a
atter vie non calpestate. Difatti il tema decorativo ne
fondamentalmente diverso dai soliti; e la immansue-
idine creativa che emerge da questo soffitto, vuole
ecitare i timidi a liberarsi dai gioghi dei professori che
orificano il 27 del mese e la pensione (Tav. XCIX).
Chi ne ripetè il motivo sul pavimento? Costui, chiun-
ue sia, fece male. Fu il Tribolo, e Santi Buglioni gli
nne il sacco.

Anche le porte o imposte profondamente integrate
'architettura ripetono motivi oltremodo geometrici:
a bella idea, derivata dalle imposte medieve è l'as-
ciazione del ferro al legno in chiodi che si uniscono
e sagome e agl'intagli, come in un bel modello sotto
portico degli Uffizi a Firenze: (Tav. C) e in uno
no noto al battistero di Pistoia più caratteristico
primo e incompiuto dal suo autore, un pesciatino
r Francesco di Ventura, il quale accettò l'incarico
lla imposta il 29 novembre 1522.

E talora le imposte ricevettero lusso di metalli, pie-
, avori come quelle nel palazzo del Te a Mantova
, ornate di diaspro, nel 1530 meravigliarono Carlo V.
n raramente le imposte appartengono a maestri co-
cui. Pier Francesco di Ventura non è di questo nu-
ro ma la sua imposta, genialmente vigorosa, appaga

offitto si ristudiarono in un'opera principesca da Ernesto Steinmann
uale scoperse che il sacrificio di Noè fu in parte distrutto e ri-
al tempi di Pio V (1566-72) da Domenico Carnevale di Modena.

sentimento e ragione. Ed io invito, a Roma, ad esaminare la splendida imposta lignea (XV sec.) con figure e ornati in S. Vitale; a Firenze, nel palazzo Vecchio, la imposta che chiude la porta alla sala di udienza dal Vasari attribuita a Benedetto da Maiano finita nel 1481 ma di Benedetto di Giuliano di lui fratello e del Francione (l'architettura è del primo, gli intarsi, fra cui il ritratto di Dante e del Petrarca, dei due altri maestri); a Firenze la imposta incomparabilmente leggiadra che chiude la cappella de' Pazzi; ed invito ad esaminare la imposta nella biblioteca del convento a Monteoliveto Maggiore ([Siena], di questa colonia di monaci la quale vanta una chiesa sul gusto michelozziano e dei celebri affreschi del Sodoma) squisito intaglio che fra' Giovanni da Verona eseguì nel 1503 (Tav. CI), avendo la compagna nel palazzo comunale di Monte S. Savino alla porta della sala del consiglio. Indicata la imposta lignea che a Roma chiude la porta d'ingresso alle stanze di Raffaello scolpita da Giovanni Barili, che lavorò molto in Vaticano ove collocò alcune imposte anche fra'Giovanni da Verona, volente Giulio II; indicata questa imposta, la più bella forse fra le lignee del Vaticano che ricevette degli scuretti intagliati dal Barili e due altre imposte pregevoli (palazzo Barbi a Gubbio, d'Antonio Maffei e palazzo Orsetti a Lucca), noto a Lucca, nel duomo, la imposta lignea del 1497 di Jacopo da Villa e Masseo Civitali, che unisco ad una serie di imposte piemontesi la più importante e fastosa delle quali, nel castello di Lagnasco (1570) ora al museo civico di Torino, si svolge in una intelaiatura architettonica arcuata con grande dovizia d'intagli, in uno stile che

Tav. CL. — *Siena.* — Imposta intagliata
della biblioteca nel convento di Monteoliveto Maggiore.

Tav. CII. — *Pistoia.* — Residenza intagliata e dorata, legno nel palazzo comunale: particolare. (Fot. Alinari, Firenze).

ion ha finezza toscana ma ha accento decorativo vi-
oroso. Allato della imposta di Lagnasco il Piemonte
olloca parecchie imposte lignee non poche apparte-
enti agli albori del Rinascimento, in quelle regioni si
edele al Gotico: esse furono illustrate dal Brayda a
ui il Maresca si fe' compagno illustrando le imposte
i Napoli; e vorrebbesi un illustratore delle imposte
gnee della Toscana. Chissà che ciclo di bellezze, che
loria di scarpelli!

E la Toscana fonte non di « architettori, » soltanto
ome sentenziò Federigo di Montefeltro, ma di inta-
liatori e intarsiatori (e la Lombardia e il Veneto ne
anno quanti bastano ad onorare superbamente una
egione, questa Lombardia soprattutto che diè un cu-
ulo di lavoranti d'arte ad ogni parte della Penisola);
la Toscana figura qui con altri intagli i quali soleg-
iano la via prodigiosa dei legni italici.

Una residenza (1534) capace di molti posti, nel salone
aggiore del palazzo comunale di Pistoia, ha l'impo-
enza delle più grandi composizioni di genere ligneo.
asterebbe che essa si unisse ad un nome illustre, per
ccupare il primato, nei legni del Rinascimento, che
ccupa nella coscienza degli intelligenti (Tav. CII).

Chi sentì rammentare Giovanni de Mati e suo figlio
artolomeo? Sono gli autori della residenza predetta,
quale oggi si trova un po' deformata, a motivo di
ue traslochi che essa subì. I Mati di Canapale vicino
Pistoia (deploro di non ritrovare la fonte di questa
otizia) o di Pistoia debbono essersi educati a Firenze
a Pistoia, ove vedevansi dei lavori eseguiti dai del
asso oggi periti; e il loro taglio netto, la loro ammi-
bile facilità, riassume vivezza, eleganza e gusto.

Attualmente la residenza di Pistoia perdette quasi tutto il fàscino della originaria doratura.

Residenze, cattedre, banchi ve n'ha più che non si creda. Siena afferma i suoi diritti colla cattedra del duomo di Bartolomeo Neroni detto il Riccio (1567), e benchè la sobrietà non ne sia il fondamento, il complesso delle qualità tecniche ispira le lodi. Certo fra queste opere pur famose e il banco del collegio del cambio a Perugia che riproduco (Tav. CIII), la distanza è enorme; ma v'ha distanza anche di epoca, e qui siamo alla presenza di quei del Tasso che la bellezza traevano dal misurato lavoro. La grazia, ecco la loro arte: e qui la grazia va onorata da Domenico del Tasso che eseguì il banco perugino nel 1490.

Ora potrebbesi confrontare l'uno stile coll'altro: (si ricordino le prime parole di questo capitolo). Dalle ingenue inesperienze si va alla maturità, infine alle audacie della indipendenza, le quali sono le ragioni dell'arte sostenute da intelletti virili. Senonchè ora non si fa tanto questione di istinto creativo quanto di senso nella misura; nè si giurerebbe che la sobrietà sia dovunque una virtù; essa è una forma umana che può essere inopportuna, noiosa, e cuoprire il vuoto dell'intelletto. Quanti uomini illustri di cui s'ignorano le opere! Sobri, la vacuità li accompagna.

Somma perizia manuale emerge da molte opere cinquecentesche, in una quantità di sgabelli (fig. 40) comuni in quest'epoca, sedili, cassapanche (fig. 41), cassoni, tavolini, cofanetti. Non sempre l'intagliatore ivi volge a finezza talora, sospinto da una grande facilità, taglia il legno in lavori pressochè dozzinali, come un sedile a S. Jacopo in Campo Corbolini (Tav. CIV), appar-

Tav. CIII. — *Perugia.* — Banco intagliato, legno nel collegio del Cambio.
(Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CIV. — *Firenze.* — Sedile intagliato, legno a S. Iacopo in Campo Corbolini.
(Fot. Alinari, Firenze).

enente ad una chiesa fuori di mano a Firenze, la quale
avesse solo la lastra tombale
di Luigi Tornabuoni (1515)
possiederebbe un capolavoro
da giustificare, non una, ma
cento visite. Il lettore che
confronta il banco di Perugia
col sedile di Firenze, giudi-
cherà come me, che la grazia
di Domenico del Tasso si tra-
dusse in brutalità nelle mani
dell'ignoto scultore del se-
dile, il quale si pubblica a
mostrare un intaglio usuale,
di bottega.

L'ala del poeta s'innalza
avanti alla ricchezza di cor-
nici, complemento necessario
alle pale d'altare. Però il Ri-
nascimento sovente arricchì
troppo questo sussidio ligneo
alle pitture: le pitture deb-
bono signoreggiare la cornice
e fondersi ad essa in armo-
niosa maniera. Se ne tentò la
fusione con accorgimenti pro-
spettici, vale a dire si con-
tinuò il motivo ligneo, sulle
pale dipinte e l'idea eccel-
lente venne adottata ai casi
solenni, ma la suprema ricchezza degli intagli quasi
distrugge il valore di quest'accorgimento: nè qui oc-
corre insistere.

Fig. 40. — Sgabello intagliato, legno fiorentino.

L'uso dei tondi ceramici dei della Robbia, addusse in Toscana alla scultura di molte cornici tonde, poichè i pittori dipinsero dei tondi (si ricorda la Madonna del Magnificat di Sandro Botticelli?) ed una delle cornici più solenni del Rinascimento, senza possibile contestazione, è in S. Maria gloriosa dei Frari a Venezia: essa circonda il celebre trittico del Giambellino, la Madonna in trono e vari Santi, si unifica prospetticamente alla pittura e, disegnata da un architetto rispettoso delle leggi di sua arte, si effonde nell' intaglio dalla base alla cima, la quale si allarga ad una trabeazione scolpita e ad un attico in figure caudate e in candelabri che fiammeggiano, traforati come bronzo. L'oro compie la seduzione di tanto lusso.

Fig. 41. — *Firenze.* Cassapanca intagliato, legno nel museo nazionale.

Tav. CV. — *Siena.* — Cofano intagliato e dorato, legno nel palazzo comunale. (Fot. Alinari, Firenze).

Persino dei maestri secondari collocarono i quadri in cornici maestose! Nella chiesa di Nembro (Bergamo) vidi un polittico di Giovanni Gavazzi da Poscante (fior. nel 1512), in una cornice a diversi piani, con profusione di colonne, intagli, fregi scolpiti come si trattasse di un quadro monumentale.

Dalle cornici ai cofani lo scarpello dell'intagliatore si condusse fervido e sapiente un po' dovunque, assegnando talora a piccole superficie lignee, il vanto di rappresentare superbamente la gloria dell'intaglio italico. Tale il cofano di Antonio Barili nel palazzo comunale di Siena (Tav. CV), che si meritò i più caldi encomi grazie alla sua forma animata da arte spiritosa.

Al solito non parlo di originalità: anche i più grandi artisti del Rinascimento sono assimilatori: e se come il Barili, nel campo attuale, i del Tasso, fra' Giovanni, fra' Damiano e molti altri, traducono sul legno delle emozioni d'arte, essi non creano; padroneggiano la linea, congiungono la suprema grazia alla eleganza estrema della forma, e compongono delle opere di cultura in cui la forza individuale non ha distinzioni intime che ne accrescano il valore. I grifi, lo stemma, i grifi ancora alati, col girale la baccellatura basamentale: tale è il frasario dei cofani, abituali all'intagliatore del Rinascimento, che ricorre con una frequenza la quale scema la nostra simpatia. Perciò ammiriamo l'esecuzione, elemento all'opera d'arte o mezzo a completarla, l'opera d'arte essendo sublimata dalla creazione. E la forma? l'artista vive dunque d'idea e di magistero tecnico, il tecnico perfetto vive di bellezza formale e per quanto le due facoltà debbano compenetrarsi, la fede dell'arte vive nell'animo del poeta e

raramente è poeta l'artista industriale del XV e XVI secolo. Avviene oggi lo stesso dove l'anima moderna non vibri d'una sensività novella.

> « . . . . *l'ovra è tanto più gradita*
> *Dell'operante, quanto appresenta*
> *Della bontà del cuore ond'è uscita* ».

Dunque gli intagliatori del Rinascimento scolpirono infinità di cofani e cumulo di casse, cassoni forzieretti; l'uso medioevo si infuturò, e l'arte italiana fabbricò tale quantità di questi oggetti che oggi ne sono piene le case, le raccolte private, i musei. Più o meno architettonici più o meno ornamentali non rappresentano, tutti, onestamente, la bellezza; la produzione abbondante adduceva alla fabbricazione febbrile, al lavorìo di bottega, e richiamo l'attenzione soprattutto a ciò per evitare il ripetersi di entusiasmi inconsci davanti opere antiche che hanno il solo pregio degli anni.

Il museo civico di Milano raccolse una quantità di cassoni, alcuni belli altri mediocri; quello nazionale di Firenze ed altri musei lo stesso: ed io scelgo un cassone nel museo di Kensington italiano, fra i più belli (Tav. CVI), dipinto festosamente, avvivato da galanti cavalieri e dame squisite, dei primissimi del XV secolo, fiorentino, poetico nell'ordine decorativo, vago d'una vaghezza che confina col sogno: per la cronologia stilistica indico un cassone del Cinquecento avanzato, appartenente al museo nazionale di Firenze (Tav. CVII) coperto da sculture che la luce accende a energici rilievi equilibrati in un accordo senza blandizie di forma, tipico nell'epoca sua. Manca, nelle mie incisioni un cassone intarsiato; il lettore potrà ve-

Tav. CVI. — *Londra.* — Cassone dipinto con figure, legno nel museo di Kensington.

Tav. CVII. — *Firenze.* — Cassone intagliato, legno nel museo nazionale. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CVIII. — *Milano*. — Parte anteriore d'u
(Fot. comunicatami dai

ıtagliato, legno in casa Bagatti-Valsecchi.
Bagatti-Valsecchi).

derlo; e deve sapere che l'intarsio si combina frequentemente all'intaglio in simili composizioni.

L'unione avviene dove la ragione decorativa lo consenta; e l'intarsio composto da legno di vari colori, da avorio, madreperla, può starsene indipendente, come talora si vede, formato di scacchi, stelle, poligoni, greche, in una tecnica da certosino (e alla certosina fu chiamato) e produrre, con artisti mansueti, delle opere pazienti.

I cassoni si mettono in fondo ai letti, ma letti se ne conservarono molti meno che casse: uno monumentale con storie di guerre e di guerrieri (neanche al letto la pace!) è posseduto dai signori Bagatti-Valsecchi di Milano, alla cui gentilezza debbo la riproduzione della parte anteriore di esso (Tav. CVIII); la parte di testa, ha la stessa intelaiatura colle colonne angolari: e questo letto, che non ha la dolcezza di quelli pitturati da Dello è saggio di scultura valtellinese. Sussidio al presente soggetto sarà chiesto utilmente alle pale, agli affreschi, alle incisioni (fig. 42 [1]); si veggono dei letti dipinti ancora in qualche desco da parto, piccoli pannelli lignei tondi o ottogonali destinati alle donne sopra a parto,

---

[1] La incisione del letto parato, con alto scalino ai lati (si vede spesso nei letti del Rinascimento) appartiene al Polifilo, cioè all'Ipnerotomachia del Polifilo, ossia « La Pugna di amore in sogno » che Francesco Colonna domenicano pubblicò, con tale pseudonimo, a Venezia, nella tipografia di Aldo Manuzio, nel 1499, in una edizione splendida sì nelle illustrazioni, sì nella eccellenza dei tipi. Trattasi d'un monumento d'arte incisoria e tipografica; perciò si assegnarono a Giovanni Bellini o ad Jacopo de Barbari le incisioni: quest'ultimo artista tedesco (un Walch nato da un Giorgio Walch, tipografo a Venezia nel 1479. secondo una ragionevole opinione) o italiano. Egli si ritiene illustratore di molti libri veneziani che s'impressero nell'ultimo decennio del secolo XV.

a cui servivano da tavolino, sul letto, o da vassoio per le ghiottonerie: questi deschi, recando soggetti allusivi al loro uso, dipinti come erano perfino da maestri insigni (uno nel museo di Berlino dato a Masaccio è opera d'alta e secura percezione [Tav. CIX]) sono documenti preziosi al nostro studio e attestati d'arte mobiliare singolari, nel caso attuale possenti. Generalmente i letti sono rialzati da uno scalino, sono con o senza parato, in quest'ultimo caso, dove la bellezza si accordi colla ricchezza, le colonne sono candelabri intagliati, la cimasa, è una scultura su cui ornati e figure si intrecciano e il basamento folleggia d'intagli e intarsi. Questo si dice lungi dal costringere in una formula il motivo dei letti del Rinascimento il quale si muove col tempo e coll'idea di chi crea, dipinge, intaglia, intarsia.

Fig. 42. — Letto quattrocentesco, incisione della « Ipnerotomachia » di Polifilo.

Il legno fu lavorato in cocchi e carrozze, ma i secoli rispettarono pochi saggi a tramandare le forme quattrocentesche e cinquecentesche di questi veicoli; così

Tav. CIX.

Berlino. — Desco da parto, legno dipinto nel museo nazionale.

av. CX. — *Modena.* — Violino intagliato, legno nella galleria Estense.
(Fot. Alinari, Firenze).

si circondano di una attenzione speciale due cocchi di cui conservansi le casse lignee intagliate e colorite, del conte Serego Alighieri di Verona: uno appartenne a Ginevra Alighieri, l'ultima discendente del Divino Poeta, e trasportò la nobilissima donna da Firenze a Verona, sposa nel 1549 al conte Marcantonio Serego; l'altro appartenne a Isabella Serego moglie al conte Niccolò Valmarana vicentino: e quando si sappia, veduti i due cocchi di Verona mediocri artisticamente, che navi e veicoli poterono essere scolpiti da maestri come i del Tasso, e dipinti da maestri come Pierino del Vaga — ciò si sa di navi ordinate in Genova dal principe Andrea Doria — v'ha quanto basta ad ammettere che le navi romane di Nemi poterono avere nel Rinascimento pregi d'arte, se non sontuosità di contenuto, equivalenti.

Avanti di accennare i mobili comuni ecco un violino scolpito da Domenico Galli, musicista-compositore parmense, cinquecentesco, scultore impacciato che ha il pregio di ricordarci, gli intagli e le pitture negli strumenti musicali del Cinquecento. Il Galli intagliò anche un violoncello, fratello carnale del violino nella galleria Estense di Modena (Tav. CX), il quale possiede un'arpa leggiadramente colorita ad ornati e figure di stile ferrarese e di storia oscura.

Si conservano altri strumenti musicali dipinti, ma bastano gli esempi di Modena.

Non si posseggono tanti mobili d'uso privato rispetto all'enorme numero che se ne fabbricarono: parlo di tavolini, credenze, vetrine, attaccapanni; si vedono piuttosto numerosi sgabelli (vi sono molte imitazioni), una infinità di seggioloni e di sedie; e i tavolini che ri-

cevettero ricchezze di sculture sono freq forse perchè si preferirono ai meno lavorati dall ello. Avvenne, talora, che l'intagliatore ligneo sò o copiò lo scultore lapideo; onde esistono d olini del Rinascimento, scolpiti nel legno i, cui or ali potrebbero vedersi a Roma o a Pompei. In q soggetto la imitazione lapidea non si cela allo guardo; e l'architettura, colla rigidezza delle sue e e delle sue cornici, si riafferma nelle credenze e nelle vetrine le quali volgono a unità di arte, per via di figure, cariatidi, che si sostituiscono alle nne non sempre belle, teste leonine, basamenti a one curva, con baccellature e ornamenti pressochè p , incisi con disinvoltura in una regolarità la quale ontana dalle leggi geometriche a cercare bellezza florida di eleganza e spontaneità. Da ciò una certa asprezza, che vale seduzione agli animi inimici delle sim rie ideative e formali: e se questa immansuetudine è propria dei mobili meno ricercati, come difatti essa parrebbe, dobbiamo dolerci che gli artisti abbiano domandato nobiltà all'artificio il quale irride all'in ndenza ed alla mano guidata dal sentimento.

La ricercatezza dei mobili lignei tocca la cima della simmetria in certi gabinetti usati nel XVI secolo soprattutto alla fine, il cui luogo più opportuno è quest'altro capitolo.

E Lei che ama i modelli, e vuole insignorirsi lla conoscenza di mobili del Rinascimento, visiti dei musei: i quadri come sorgente informativa sono ziosi, e i bassorilievi in misura minore possono esser utilmente consultati. Dipinti e sculture, in generale, espongono il quadro dell'arte decorativa nel suo com-

plesso e nei particolari di legni, ferri, bronzi, oreficerie, gioiellerie, tessuti, ricami; e v'hanno dei maestri più specialmente utili al mio lettore come Vittore Carpaccio a Venezia, Andrea del Sarto a Firenze, Antonello Gaggini a Palermo. Se la curiosità si limitasse, p. es. ai troni lignei, allora, ogni maestro del Rinascimento si tramuta in provvido informatore; poichè nessun pittore, di quest'epoca, non dipinse una Vergine col putto se non unendola ad un trono intagliato, limpida prova di fede e di bellezza.

4

Voglio accennare i lavori in ferro battuto, i bronzi, cioè picchiotti, sculture minute, placchette, calamai, saliere, forzieri e simili: ognuno intende quanto si debba allargare il presente argomento Quanti lavori in ferro battuto, quanti bronzi ornamentali non produsse il Rinascimento italiano! A questo proposito bisogna volgersi al Veneto e alla Lombardia, ossia a tutto il settentrione d'Italia per quanto, se si parli specialmente i lavori in ferro battuto, la Toscana, Firenze, faccia capo a molti diritti. Con Firenze Siena. Siena può offrire degli esemplari meravigliosi di ferri e bronzi: mi limiterò a ricordare le celebri campanelle nel palazzo del magnifico Pandolfo Petrucci, di Giacomo Cozzarelli (1453 † 1515), esempi plastici, sto per dire, ineguagliabili. Volevo riprodurle, ma tutti conoscono ed hanno in mente le bellissime campanelle di cui discorro. Si potrebbe giurare che non esiste Scuola d'Arte, in Italia, la quale tra i suoi modelli in fotografia o in gesso, non abbia le campanelle al palazzo del Magni-

fico. Sono due portabandiere; la linea generale non ha vivezza d'originalità ma la modellazione supera ogni idea. Al loro luogo ho fatto riprodurre parte d'un superbo cancello nel duomo di Prato (1446-1464) una di quelle opere fondamentali a cui l'arte decorativa affida i suoi trionfi: il cancello bronzeo alla cappella della Cintola nel duomo predetto (Tav. CXI). Esso ripete i motivi quadrilobati dalla tradizione gotica, evoca il famoso cancello della cappella Rinuccini nella sagrestia di S. Croce a Firenze e, colla cimasa e l'ordine di candelabri e palme, ricorda il cancello nella cappella interna del palazzo comunale di Siena; ma l'armonia delle proporzioni, lo stile che nella sua vivacità sembra rivestire qui dei pensieri non usati, attira la persona di gusto. Ne fu disegnatore un Bruno Mazzei che avrebbe chiesto consiglio al Brunellesco; e Niccolò Lamberti († 1420) lo scultore aretino, gagliardo e ardito, col Ghiberti, l'artista alla porta « del Paradiso », uniscono il loro al nome d'un ignoto Pasquino di Montepulciano che finì il cancello di Prato, dopo parecchi anni che fu incominciato.

Io che non amo scrivere libri di rigida storia, che la storia vorrei maestra ammonitrice ai presenti, invito ad un confronto fra il cancello medioevo di Siena e quello quattrocentesco di Prato, specialmente sull'ordine di candelabri e palme, lapideo e non lodevole in questo cancello come è lodevole l'ordine di candelabri e mazzi di fiori metallici, nel cancello di Siena: tuttociò suona ancora usurpazione di forme contrarie alle proprietà della materia, e prova ancora che il Rinascimento, acceso da spirito imitativo, nell'uso dell'imitare smarrì talora la riflessione.

Tav. CXI. — *Prato.* — Cancello cesellato, bronzo alla cappella della Centola nel duomo.

Siena, una delle città più artistiche d'Italia, anche
ı genere di ferri e bronzi gode una riputazione altissima
dette i natali a parecchi fonditori, fabbri e cesella-
ri. Al nome di Giacomo Cozzarelli potrei aggiungere
uello di Antonio di maestro Iacopo detto Torniolo
egli Ormanni e non dei Marzini († circa 1518), le cui
nposte in bronzo alla libreria Piccolomini a Siena lo
ıostrano abilissimo gettatore e cesellatore.

E Firenze? I cesellatori ivi formano un'oasi rigo-
iosa: si tratta di Firenze, dove si plasmarono le porte
del Paradiso » e si fuse il Perseo. Quanto ai fabbri,
ılà lavorò Niccolò dal Sodo o Grosso, detto Caparra
ne del XV secolo), cervello fantastico e ostinato, il
ıale, chiesto di certi ferri ornamentali per il palazzo
Filippo Strozzi, lavorò le belle lanterne, che fecero
rivere al Vasari: « nè mai ha lavorato moderno al-
ıno di ferro macchine sì grandi e sì difficili con tanta
ienza e pratica »: quivi il Caparra non foggiò le lan-
rne soltanto, ma eseguì dei bracciali con campanelle
bocciòli per torcie da tutti riputati capolavori (fig. 43).
A Firenze, lanterne simili a quelle nel palazzo Strozzi
ıergono sulla facciata del palazzo Guadagni.

Vediamo il Rinascimento commettere una delle solite
urpazioni; (vuole una espressione meno aspra?) com-
ette una delle solite improprietà: le lanterne del Ca-
ırra sono tempietti di pietra e forse se le avesse di-
gnate il Caparra, non l'architetto e scultore Bene-
ıtto da Maiano, la improprietà sarebbe meno palese.
ell'arte decorativa va al pericolo chi sdoppia il dise-
ıatore dall'esecutore.

Il Caparra, comunque, brilla nella storia come il
incipe dei fabbri in Toscana, ma v'hanno alcuni ferri

del Rinascimento
Siena e a Lucca,
quali in Toscan
tengono un prima
che nessuno lo
contesta: ed io n
vorrei che sia avv
nuto al Caparra,
più modesta mis
ra, ciò che capitò
Cellini; non vorr
che la bizzaria d
l'ingegno e le s
matacchionate a
biano agito favor
volmente sulla s
riputazione artis
ca. Raccontasi c
il Caparra non lav
rava mai senza
ser pagato prima
senza intascar
grosso acconto;
chi lo invitava a
gnare sui registr
dare, mostrava l'
segna della sua b
tega ove ardeva
dei libri. « Sono
registri che bruc
no » rispondeva;
raccontasi che c
segnò un solo al

Fig. 43. — *Firenze*. Lanterna, ferro battuto sulla facciata del palazzo Strozzi. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXII. — *Siena*. — Porta bandiera,
ferro battuto nella piazza Postierla. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXIII. — *Lucca.* — Rosta, ferro battuto all'ingresso principale del palazzo Cenami.
(Fot. Alinari, Firenze).

Lorenzo dei Medici, nè gli volle fare subito il secondo perchè era impegnato con dei clienti che gli avevano dato la caparra. Ciò pertanto fa onore all'artista: e benchè tutto questo si narri a novella prova dello spirito bizzarro del nostro fabbro toscano, l'atto da questi compiuto indica serenità, sommo galantomismo e suprema dignità personale.

Siena offre al suo visitatore una quantità di ferri che ispirano rispetto: il portabandiera quattrocentesco sulla piazza Postierla (Tav. CXII) associa l'eleganza alla forza; e questo ferro piucchè il rispetto, suscita l'ammirazione. Altri ferri che il vigor della materia esprimono in forme convenienti, abbelliscono le facciate di questa città rosseggiante nei mattoni (fig. 44): io potrei farne una copiosa raccolta a rigenerare l'ordine e la misura dei fabbri moderni, i quali non capiscono il gagliardo ritmo decorativo adatto al ferro, e la raccolta si materierebbe di modelli lucchesi. A Lucca chiede lezioni chi voglia copiare delle roste cinquecentesche (monastero delle Barbantine, palazzo Boccella, palazzo Arancoli-Busdraghi, palazzo Buonvisi, palazzo Cenami [Tav. CXIII], palazzo Orsetti); e le roste che si conservano nè poche nè poco ragguardevoli, attestano una lavorazione sapiente del ferro nell'industre città di Santa Zita, la quale, conserva altri ferri, una lanterna al palazzo Boccella, senza dire dei ferri preda di avidi mercanti, sottoposti a lungo viaggio oltre monti e oltre mari.

Fuor dalla Toscana Bologna custodisce dei ferri importanti: ha grazia ed eleganza un portabandiera del palazzo del Podestà, quattrocentesco; come quello di piazza Postierla a Siena ma più modesto; e un

cancello alla cappella Barbazza in S. Petronio ha semplicità, vaghezza, grazia congiunte in unità d'arte. Il cancello risale al 1480-90 e attesta nuovamente l'uso del colore in questo caso, elemento di bellezza: chè ivi (Tavola CXIV) stemmi, fiori, foglie, ornati tutto si dipinse, e rimangono le traccie della coloritura che aggiunge alla grazia il brio.

Fig. 44. — *Siena*. Portabandiera, ferro battuto sul palazzo Grisoli. (Fot. Alinari, Firenze).

Non possiede l'Italia un cancello quattrocentesco più delicato di questo, se non è il cancello coevo nella cappella Bartolini Salimbeni a S. Trinita di Firenze, il cui autore ignoto vorrebbesi conoscere, come quello del cancello di Bologna: la lunga iscrizione ivi insegna varie

Tav. CXIV. — *Bologna.* — Cancello,
rro battuto nella cappella Barbazza in S. Petronio, assieme e particolare
(Fot. Alinari, Firenze).

cose fuor che l'artista del cancello. A Firenze si vorrà pronunciare il nome di Manfredi di Franco da Pistoia, autore del cancello alla cappella Ardinghelli accanto alla cappella Bartolini, deposito al vaghissimo altare marmoreo di Benedetto da Pistoia; e desumerebbesi da ciò che il cancello perito sarebbe stato eguale al cancello della cappella Bartolini: io, nè altri, a dir di più su questo soggetto.

Dal quale dovrei partirmi a dir su piccoli ferri che non siano quelli accennati e siano picchiotti, maniglie, bandelle, serrature, chiavi, alari tutto ciò che correda il fuoco, tripodi da caldaie, portafuoco di cui la chiesa dei SS. Apostoli a Firenze, conserva un saggio unico che è bellezza d'arte e singolarità storica, evocando un costume fiorentino, la colombina o lo scoppio del carro, cioè una cerimonia sacra del sabato santo. Il rame entra col ferro in questo curioso ornamento che per essere poco noto e di elegante maniera, unisco agli altri disegni (fig. 45): il rame entra altresì nei caldani sorretti da tripodi, ferri usati nel Rinascimento arricciolati, floreati con ogni industria, eseguiti al fine pratico del fuoco che si colloca nel bacino di rame, tondo, a sezione curva e ad energiche baccellature lavorate col martello.

Fra le curiosità metto un letto di ferro, cinquecentesco, composto da giràli e da fiori, eseguito da un maestro innominato, raro modello e vanto nella raccolta di R. Peruzzi dei Medici a Firenze; esso ha qualità artistiche e tecniche notevoli e scuopre la costumanza dei letti di ferro, nel Rinascimento, meno attestato dai pittori i quali, nelle molte scene di Natività,

dipinsero letti lignei dalle linee architettoniche monumentali: il Carpaccio nel ciclo della galleria di Venezia fa eccezione. Costui dipinse un letto metallico nel sogno di S. Orsola forse di bronzo non di ferro, il quale si accosta al letto della raccolta Peruzzi che nella mia *Arte nell' Industria* disegnai, grazie alla bontà del raccoglitore fiorentino.

Fig. 45. — *Firenze*. Portafuoco, ferro e rame per « la Colombina » nella chiesa dei SS. Apostoli. (Fot. Alinari, Firenze).

Il campo dei ferri si apre a una quantità di chiavi ricercatamente ornate e dorate; cariatidi, colonne, sfingi, ingegni a pettine, tra-

ori geometrici: tale è il frasario delle chiavi che eb-
bero la serratura artistica corrispondente; ma rara-
mente le serrature del Rinascimento si elevano al
grado delle gotiche: comunque, vuolsi confermare,
in questo genere, la alacre attività francese sopra l'i-
taliana.

Se da tali minuterie si passa alle armi il campo si
allarga vieppiù a una produzione nobilmente artistica,
in cui il nome italiano splende di luce limpida e pura.
Milano, la Lombardia, ecco il luogo degli armaioli in-
signi; costoro cuoprirono di veste leggiadra, gli stru-
menti che la civiltà va ognor più esulando dall'esi-
stenza; e l'anima si allieta al ricordo dei maggiori
armaioli milanesi, gloria italiana e costumanza antica.
M.° Antonio Missaglia (fior. nel 1456) di Ello, circon-
dario di Lecco, armaiolo dei duchi Francesco e Ga-
leazzo Maria, tenne fabbrica molto riputata a Milano,
e le armi da lui fabbricate si ricercavano in Italia e
all'Estero. Suo padre Tommaso († 1469), armaiolo
anche lui, a Milano ebbe florida attività qui dove i
Negroli o Negrolo, pure da Ello, trattarono la stessa
arte nobilmente, dai primi anni del XVI secolo; e
i Negroli ebbero un Domenico (1510), un Niccolò
(1527), un Giampaolo (1562), e si biforcarono. Chè
Milano vide due famiglie Negroli, e si parla di un Ber-
nardino Negroli (1513), e d'un Giacomo Negroli padre
di Filippo: su questo celebre maestro nella famiglia
degli armaioli del Cinquecento, il Morigia scrivendo
la *Nobiltà di Milano*, edita nel 1595, si esprime così:
« Filippo Negroli merita lodi immortali, perchè è stato
« il principale intagliatore nel ferro di rilievo e di
« bassorilievo, il che seguitarono due suoi fratelli.

« Questo virtuoso spirito ha fatto stupire il re di Francia « e Carlo Quinto imperatore, pei suoi veramente me- « ravigliosi lavori in armature celate e rotelle mira- « colose ». Giacomo padre di Filippo le cui opere più antiche note, consistono in una celata e in una brigantina di Francesco Maria I, duca di Urbino (1508-1538) nel Belvedere a Vienna, era fratello sembra di Bernardino, specialmente noto come autore dell'armatura equestre di Emanuele Filiberto nell'armeria di Torino.

Nelle armi l'opera va suddivisa e il disegno che si solleva a delicatezze d'ogni ordine, invoca il provvido lavoratore che sappia dargli forma e compiutezza, come in questo ammirabile elmo di parata quattrocentesco (fig. 46): da ciò la specializzazione la quale va oltre la diversità che corre fra chi immagina e chi attua un lavoro; e il nome a Milano, di Antonio Piccinino († 1589) famoso spadaio, il più celebre attestano gli intenditori, della sua epoca, ebbe degno discepolo il figlio Federigo (fiorì nella seconda metà del XVI secolo) il quale come il fratello Lucio, ottimo cesellatore e ageminatore, ne condurrebbe un po' in qua dal recinto delle presenti ricerche. Tra gli armaioli milanesi godette felicissimo nome come ageminatore, ossia intarsiatore su metallo, anche Gio Pietro Figino (fior. nel 1540) e con lui Bartolomeo Piatti (fior. nel 1560) di cui gli storici delle armi dicono le virtù ch'io solo accenno premendomi di passare ad altro argomento.

Esistono molte e belle raccolte di armi in Italia e all'Estero: da noi primeggia l'armeria reale di Torino; occupa ottimo posto a Firenze al museo nazionale la piccola raccolta Resmann; a Milano la raccolta di armi nel museo Poldi Pezzoli; quella privata del-

l'avv. C. Bazzaro; e all'Estero gode fama particolare la armeria reale di Madrid e fu uno splendore la raccolta Spitzer anni sono dispersa dai venti di un'asta.

Quello dei bronzi accennato col modello del cancello di Prato, è argomento inesauribile: i bronzi italici sono primeggiati dalle imposte ghibertiane come i medievali italici dalla imposta di Andrea da Pontedera nel battistero di Firenze (1330-1336), come i bronzi di Lorenzo Ghiberti, dei quali non si chiederà la storia in questo luogo, come non si vorrà sapere da me la fratellanza della prima imposta ghibertiana (1403-1424) con quella di Andrea, e il libero volo del Ghiberti nella imposta principale (1425-1452), a grandi storie, pittoresche, quella di faccia a S. Maria

Fig. 46. — *Firenze.* Elmo da parata fiorentino. (Fot. Alinari, Firenze).

del Fiore da Michelangelo dichiarata degna del Paradiso. Meglio e più a proposito, esalterò la bellezza dei fascioni all'imposte del battistero di Firenze, corredo decorativo il quale, rievocando gli ornamenti di fiori e frutta robbiani, concorrono alla bellezza delle imposte, in un grado superiore ad un elemento accessorio: e la osservazione che nessuna ghirlanda dei della Robbia risale al tempo della prima imposta ghibertiana (1424), accresce importanza a questo particolare bronzeo che affaticò assai Vittore (1427 † 1496) figliolo del Ghiberti.

I bronzi del mio bel S. Giovanni da cima a fondo sono coperti di una vecchia tinta a olio, a corpo, color bronzo, sotto la quale rimangono nascoste le parti dorate e quelle che non ebbero mai alcuna doratura; e il Marcucci che fece un esame delle imposte notò che la figura della FIDES nella imposta d'Andrea da Pontedera è sotto la tinta completamente dorata nelle carni, nei panni, nella croce; quella della SPES è dorata nel nimbo, nei capelli, nei panni; così la figura della CHARITAS, della HVMILITAS, della TEMPERANTIA onde il Marcucci sostenne la possibilità, oggi divenuta certezza, che le tre imposte siano state verniciate con una tinta a olio color bronzo, e forse si debba ai formatori se ci si vedono qua e là non poche traccie d'oro. Coteste traccie sarebbero visibili solo perchè, insieme col calco, i formatori avrebbero portata via la tinta che le copriva; secondo il formatore O. Lelli le imposte non avrebbero subito il barbarismo sospettato, e la grossa patina sarebbe polvere della strada impastata dall'acqua piovana e dalle ingrassature date alle porte dai formatori che ne fecero i calchi.

Tav. CXV. — *Firenze.* — Cassa di S. Zanobi, bronzo nel duomo. (Fot. Alinari, Firenze).

Ergo sotto questa patina artificiale, non casuale come voleva il Lelli, brilla l'oro originario dell'imposte di Firenze, ripristinato parzialmente in un calco del museo di Kensington.

La gloria del Ghiberti nelle imposte ghibertiane soprattutto nell'ultima, di cui egli stesso dà onesto giudizio, dichiarandola « la più singolare opera » che avesse prodotto « et con ogni arte e misura et ingegno finito », fa sovente obliare le sculture del Nostro che onorerebbero qualsivoglia artista anche non fosse l'autore delle imposte fiorentine: la cassa di S. Zanobi è una di quelle (Tav. CXV): trattasi d'un bronzo che il maestro si incaricò di eseguire nel 1432 e a motivo di lungaggini per poco non gli venne tolto dagli operai del duomo fiorentino: la parentela coi bassorilievi che animano « la porta del Paradiso » è indiscutibile; chè la cassa appartiene al periodo felice di questa imposta.

Pochi anni prima (1428) il maestro assunse l'urna dei SS. Martiri Proto Giacinto e Nemesio nel museo nazionale di Firenze che fu rubata, disfatta, logorata e ricuperata.

A seguire la divisione per generi che rispettai spesso, dovrei ora accennare la imposta di S. Maria del Fiore all' ingresso della sagrestia meridionale, bronzo di Luca della Robbia, (1445) che doveva modellarsi da Donatello il quale eseguì, invece, l'imposta della sagrestia di S. Lorenzo a Firenze, che non vale quella che Luca mise in S. Maria del Fiore; ove si fece assistere da Michelozzo e da Maso di Bartolomeo d. Masaccio scultore e maestro di getti fiorentino, da non confondersi coll'immortale pittore della cappella

Brancacci: e dovrei accennare la imposta eseguita, durante il papato di Eugenio IV (1431-47), alla basilica di S. Pietro dal fiorentino Antonio Averulino d. il Filarete († 1465?) che non fa onore a nessuno nè all'Averulino nè ai suoi collaboratori, fra altri un Simone di Giovanni Chini indicato dal Vasari. È meglio accennare allora la imposta bronzea d'Jacopo Sansovino, alla sagrestia di S. Marco a Venezia, che sembra la parte di un tutto, le storie essendo fuor di scala colla superfice ricoperta (v'ha influenza ghibertiana e michelangeolesca): chè questa imposta energica appartiene ai maggiori bronzi del Rinascimento, fra i quali non colloco la esuberante imposta di Guglielmo Monaco all'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli, mentre non ci scomparirebbero, nel complesso, le imposte di Pisa che chiudono i tre ingressi principali della Primaziale: date di solito a Jean Boullogne d. italianamente il Giambologna (1524? † 1608), disegnate da Raffaello Pagni, forse con qualche consiglio del Giambologna, e modellate da varî: Giovanni Caccini, Pietro Francavilla, Gaspare Mola, Angelo Serani, Pietro Tacca, Ansi Tedesco, Giovanni Catesi e fuse da Domenico Portigiani († 1602) e Angelo Serani (Tavola CXVI).

Il bronzo servì a fondere urne, cofani, paci, vasi, cacalamai, campanelli, saliere (fig. 47 e 48), picchiotti, candelabri, mortai; e il cesellatore del Rinascimento carezzò agilmente questi oggetti della vita, parte dei quali ricevettero le «placchette» che ebbi occasione di accennare, mezzo lucroso e criminoso di plagio, soprattutto nella scuola di Padova. Il regno delle «placchette» piucchè il Veneto, Padova capolista, è pertanto il set-

Tav. CXVI. — *Pisa.* — Imposta figurata, bronzo nel duomo di Pisa. (Fot. Alinari, Firenze).

tentrione d'Italia, cui appartengono i tre quarti circa di placchette; e la Toscana miniera di artisti e di opere d'arte, restò quasi inerte davanti a questi minuti bronzi che s'allargano, oltre la classificazione d'oggetti stata fatta, a produrre fermezze da piviali, insegne o medagliette da cappello (molto usate nel Rinascimento), ornamenti di cinture da uomini di arme e simili; onde le placchette entrano nell'oreficeria ed ebbero una funzione volgarizzatrice sorprendente, sul campo estetico. Esse recano imagini sacre o profane (sacre particolarmente alla Pietà per le paci) si fondevano a parte, indi si collocavano agli oggetti che dovevano ornare. Si trovano le placchette a serie con i vari *stati* delle incisioni; e i placchettisti attinsero soggetti alle medaglie, alle pietre incise, che modificarono o no, e li attinsero ove trovarono materia buona da utilizzare: il Mantegna fu uno degli autori più saccheggiati; e artisti molto rispettabili si

Fig. 47. — *Siena.* Campanella, bronzo nella biblioteca comunale. (Fot. Alinari, Firenze).

fecero plagiari: Andrea Briosco incise il suo nome sotto la copia d'un bronzo tolto letteralmente da una composizione del Mantegna, con la stessa disinvoltura tolse una figura dalla deposizione dello stesso autore per un identico soggetto, che cesellò. Le ruberie e gli infingimenti di questo genere, sembrano quelli che si

Fig. 48. — *Siena*. Saliera, bronzo nella biblioteca comunale.

incoraggiano nelle nostre Scuole d'arte dichiarando beatamente che se una bellezza esiste bisogna giovarsene e... darla per sua. Oh maestri furfantelli se non mi faceste ridere mi lascereste indifferenti! La diagnosi del vostro male non mi interessa. Ecco qualche nome a gloria dei plagiari presenti; oltre a Vittore Pisano

Tav. CXVII. — *Modena* — Cofanetto cesellato, bronzo nella galleria Estense. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXVIII. — *Arezzo.* — Urna dei SS. Lorentino e Pergentino, rame nel museo civico. (Fot. Alinari, Firenze).

d. il Pisanello (n. circa il 1380 non a Verona ma a S. Vigilio sul lago di Garda, medaglista e animalista profondo quasi inarrivabile, Matteo de' Pasti (sec. XV) Giovanmaria Pomedello, Giulio della Torre, Francesco Caroto (1474 † 1516), Galeazzo Mondella (prov.: I metà del XVI secolo), Vittore Camelio (1455 circa † 1537), Andrea Bellano non Vellano (1430? † 1502), Ermes Flavio de Bonis (1460 † 1510?), Andrea Briosco d. Riccio (1470 † 1532), Giovanni Cavino (1500 † 1570), Giovanmaria Mosca (prov. nel 1528), Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495 † 1555), Giov. Francesco Bonzagni (1470? † 1545), Valerio Belli d. Valerio Vicentino († 1546), Pier Giacomo Ilario d. l'Antico (fine del XV cecolo), Sperandio Miglioli o Melioli (fine del XV secolo). Non accennai: Ambrogio Foppa d. il Caradosso (1444 circa † 1527) e nella scelta seguii l'ordine geografico cominciando da Verona, Venezia, Padova ecc. E se i copisti d'oggi davanti a qualche nome luminoso della mia lista, si sentissero inorgogliti rinfoderino la superbia: essi hanno i vizi degli uomini che la fatalità storica trasse all'imitazione ed al plagio.

Il Caradosso è bello osservato in un cofano di bronzo nella galleria estense di Modena; la sua salda modellatura, il suo stile nudrito di vero e di sapienza, emerge in questo bronzo misterioso come un'opera antica (Tav. CXVII). Vi metto allato un'urna del museo civico d'Arezzo (Tav. CXVIII) votata ai SS. Lorentino e Pergentino rame sbalzato e dorato, non bronzo come molti dicono, d'un m.° Niccolò di Giovanni orafo di Borgo S. Sepolcro che ne fu incaricato nel 1498, assegnato a Forzore di Spinello il quale, poichè l'urna è disorganica, potrebbe darsi che

e' ci fosse entrato. Nè io misi questo rame presso il bronzo del Caradosso ad oltraggiare l'opera di m. Niccolò la quale, se non fosse dotata da una certa delicatezza e, nell'ordine decorativo, d'un gusto non privo di seduzione, non l'avrei riprodotta.

Il XV e XVI secolo fu l'epoca d'una grande quantità di piccoli bronzi i musei ne vanno ricolmi le raccolte private come quella Spitzer ne possedeva alcuni superbi, il museo civico di Milano (fig. 49) e la collezione Carrand, nel museo nazionale di Firenze, ne conserva alcuni degni d'essere noti; questo (Tav. CXIX) che pare un rinfrescatorio da vino con tre sfingi alla base con due delfini per anse, dei festoni e dei tritoni, delle nereidi, dei cavalli marini sul corpo del vaso, porge un' idea di questa produzione che fertilizza il campo dei bronzi nel Rinascimento, di cui dirò ancora qualche parola fermandomi alle piante più usuate di frutti.

Parlo di picchiotti e di candelabri. Alcune città sono dotate di tanti picchiotti da credere che ci sia stata la moda d'ornarne le imposte. Venezia è una di quelle: essa, nella serie de' suoi picchiotti, possiede il tipo capitale, il picchiotto principe di cui si fecero varie edizioni: uno oggi sul palazzo Loredan, ora Istituto di Scienze, Lettere e Arti. Nettuno col tritone volto in giù sta in mezzo a due cavalli marini alati e agitati, la cui coda si avvolge in cima stringendo la composizione in un anello, la cui parte inferiore si allarga ad un tema decorativo ben definito di linee semplici insieme e fantastiche. Si cercò invano l'autore di questo bronzo; egli deve essere un maestro vissuto nella seconda metà del XVI secolo, e se non

Tav. CXIX. — *Firenze.* — Vaso cesellato (rinfrescatoio di vino?), bronzo nel museo nazionale, collezione Carrand. (Fot. Alinari, Firenze).

Alessandro Vittoria († 1608) la maniera del bronzo avvicina a questo scultore.

Un artista che ebbe lo spirito adatto a queste comosizioni fu il nominato Giambologna; ed a Bologna ove creò, col bronzo e il marmo, la fontana del Netno una delle più belle d'Italia, (la composizione ap-

Fig. 4[illegible]. — *Milano*. Vaso cesellato, bronzo nel museo civico.

rtiene al pittore palermitano Tommaso Lauretti), e' alcuni piccoli bronzi e forse qualche picchiotto i vari di cui si orna questa città, la quale ne posde un certo numero. Il Giambologna fra i piccoli onzi, modellò un bizzarro « Diavolino » nel museo zionale di Firenze, bronzo popolare di questo maestro n uso a attingere la bellezza dalle profondità delnimo, ma alle seduzioni della linea ed alle espres-

sioni pittoresche. Lo stesso maestro vanta varie scultu decorative: anche lui come tutti gli scultori del su tempo, non si sottrasse ai piccoli bronzi delle Vene dei Mercuri (agile e celebre il Mercurio del Giambo logna!) agli Apolli agli Ercoli ed allato di essi, com boccheggia impaurito il Diavolino, si pompeggia an bizioso un superbo tacchino destinato alla grotta pe la villa di Castello (Firenze), nel museo nazionale d Firenze. Nè essi sono gli unici bronzi scherzosi d Giambologna, maestro di Pietro Tacca († verso il 165 il quale se non fosse troppo giovane per noi, lo rico derei autore di due fontane in piazza della SS. An nunziata a Firenze, con de' mostri bronzei felicemen trovati nella linea decorativa.

Ebbero molti picchiotti artistici la città di Correggi Novellara, Guastalla, Scandiano assegnati a Bartol meo Spani († 1468) o a Prospero Clementi († 1584); se i musei e le raccolte private (una di picchiotti ap partiene al Mylius a Milano e fu pubblicata in volum non fossero sorte a togliere alle loro vere funzioni g oggetti d'arte, chissà quanti picchiotti di più si vedrel bero alle imposte dei nostri palazzi. Chè il soggetto ricco di frutti; e sebbene sembri a tutta prima crista lizzato al leone lanuto dalla cui bocca pende l'anell il soggetto si allarga a varietà di composizioni e folla di motivi, in figurette avvolgentisi a nascimen infogliati, aggrappantisi a fusti nodosi ridenti, plorant oranti, coronanti, come in un picchiotto di Venezi nel palazzo Flangini a S. Geremia, imponenti com Venere al conspetto di due vecchi barbuti al Contarin degli Scrigni, ancora in questa città amica delle art suntuarie. Nè la nudità offende in questi picchiotti

Tav. CXX. — *Certosa di Pavia.*
Candelabro cesellato, bronzo nella chiesa.

ıello a Venezia di Nettuno informa; e un picchiotto ıe ho davanti, superbo bronzo veneto nel palazzo ıcco a Capo d'Istria, mostra Venere nuda come escita ıl mare, vezzeggiante due amorini che l'adorano.

Di novo a Venezia pei candelabri. Prima di tutto i edestalli agli stendardi di Piazza S. Marco (1500-05), d'una linea superba, d'una tecnica magistrale, n soavissimi accenti d'abbandono in un bassorilievo tritoni, plagio di bronzista del Rinascimento si dibbe: il furto se esiste colpirebbe Alessandro Leopardo dopo il 1521) cooperatore nel piedestallo corredato bronzi alla statua di Bartolomeo Colleoni, capolaro di Andrea del Verrocchio; poi vengono i canlabri di S. Marco, davanti l'altar del Sacramento, e con figure, e un po' confusi, sono di Maffeo Olitri da Brescia che li cesellò verso il 1527.

Più ragguardevole il grande candelabro di S. Maria lla Salute, viene più qua dal tempo presente; ma n è il candelabro di Andrea Riccio al Santo di Pava. Un capolavoro! Il maestro ne ricevette l'incao nel 1507, e dopo nove anni diè finito il bronzo onumentale intorno ai meriti del quale dissento un co dall'opinione più accettata: la linea organica non e i particolari, e le parti non sono ben proporziote; da ciò una certa diseguaglianza.

Non vantano la fama del candelabro patavino due ıdelabri alla certosa di Pavia, chiari, vivi, briosi ıv. CXX): l'autore Annibale Fontana modellò coi ıdelabri alcuni obelischi bronzei sulla balaustrata l'altar maggiore; e sebbene essi mi portino oltre ı metà del XVI secolo, un poco fuor dal presente ımmino, io dò un saggio di questi bronzi, corona-

mento al presente paragrafo dove più che altrove sent
atroci gli spasimi dello spazio che mi manca.

I candelabri e gli obeliscbi certosini corrispondono
in ordine di epoca, a due candelabri in S. Stefano
Venezia, esciti, credo dalle mani di Alessandro Vit
toria, autore legittimo di due candelabri bronzei i qual
andarono in frantumi, incendiandosi la cappella de
Rosario presso SS. Giovanni e Paolo di cui uno, rior
dinato, vedesi nel museo Correr a Venezia.

5

Non si vorrà dimenticare che molti artisti del R
nascimento saliti ai trionfi dell'architettura, scultur
e pittura, si iniziarono all'arte nelle botteghe deg
orefici; ciò avvenne soprattutto in Toscana, dove
Brunellesco fu orefice avanti di essere un grande a
chitetto; e fu orefice il Ghiberti e figlio d'orefice Ba
toluccio; lo fu Antonio del Pollaiolo, col suo fratell
Piero esclusivamente pittore, escito dalla bottega di su
padre Iacopo di Giovanni Benci orefice; Sandro Bo
ticelli, Luca della Robbia e furono orefici i senesi
Giovanni Turini († 1455), Lorenzo Vecchietta (141
† 1480), l'aretino Leon Leoni (n. 1509 circa † 1590)
Maso Finiguerra (1426 † 1464) il quale, fiorentino, f
unicamente orefice e, pur essendo vissuto poco, toccò l
fama nella sua arte. Il Finiguerra eccelse nel niello e f
dichiarato inventore della incisione in rame, la qua
notizia non ha fondamento ma popolarizzò il nome d
questo maestro, quasi gigante nell'oreficeria del Rina
scimento. Anche i Ghirlandaio, a Firenze, si unisconi
alle tradizioni dell'oreficeria: Ghirlandaio è soprannom

una famiglia d'artisti Bigordi, ramo di Tommaso, sen-
li d'oro, e i figli avendo frequentato un orefice specia-
ta in ghirlande usatissime dalle donne del XV se-
lo a Firenze, si chiamarono Ghirlandai: vi si unisce
resi quel formidabile scultore che fu il Verrocchio
ioni) il quale ricevè questo nome da un orefice di
sato Verrocchio o Verrocchi (Giuliano) suo padrone,
si associa, al nostro gruppo glorioso, persino quel
ccio Bandinelli (1488 † 1560) realmente Bartolomeo
andini — lo avvertii — scultore mediocre, cortigiano
superbo che s'iniziò presso suo padre orefice.
Firenze vantò orefici insigni anche fuor dalle arti
ienamente dette maggiori: scelgo nel numero Giam-
olo e Domenico Poggini (metà del XVI secolo), il
anno fiorentino (fior. nel 1538), Michelino, Bernar-
ne Baldini memorabile pei fieri insulti ricevuti dal
llini; e fuor dalla Toscana scelgo, specialisti o no,
ancesco Francia cioè il Raibolini bolognese, a Bo-
gna eccellente orefice oltrechè tenero pittore di Ver-
ni e Santi, il Caradosso a Milano e a Roma, ore-
e squisito montatore di gioie eminente, come tale
onosciuto dal Cellini, scultore naturalista portentoso
conosciamo dalla cassetta di bronzo nella galleria
tense); scelgo altresì Giovanni delle Corniole (1468
546) figlio di Lorenzo delle Opere a Firenze, presso
renzo il Magnifico, maestro nell'incisione delle
mme, Piermaria da Pescia (n. 1455) insigne glittico,
lerio Belli d. Valerio Vicentino (1468 † 1546) vicen-
o, incisore di vetri abile falsario, Matteo dal Nas-
o glittico anche lui, (fioriva nel 1528) veronese;
menico Compagni detto dei Cammei († 1490), Ales-
ndro Cesati milanese glittico detto il Grechetto (fior.

nel 1564), Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495 † 1555), Iacopo Nizzola da Trezzo (n. 1515-20 fior. nel 1559) incisore di coni e medaglista stato nei Paesi Bassi a servigi di Filippo II elogiatissimo dal Vasari; altri potrei aggiungere ed aggiungerei se fosse necessario.

Il principe dell'oreficeria e gioielleria del Rinascimento fu Benvenuto Cellini (1500 † 1571) su cui si accumularono delle esagerazioni sopra il merito e sulle attribuzioni. Chè i lavori legittimi del Cellini sono pochissimi; i più, numero impressionante, sono assegnati a lui, parte con retto criterio, parte no: nè le attribuzioni difficili sempre, e specialità attuale degli scrittori d'arte non artisti, sono agevoli trattandosi del Cellini. Egli, come altri orefici del suo tempo, usò tenere molti forestieri nelle sue botteghe, francesi, fiamminghi e tedeschi, particolarmente tedeschi, così certe opere d'oreficeria che tedescheggiano, si rifiuterebbero al Cellini, se non si potesse intuire che il Cellini fu collaboratore, per lo meno, di quelle opere; inoltre l'Italia era innondata da modelli francesi, fiamminghi, tedeschi, che attiravano il gusto collettivo all'oreficeria forestiera. La corte de' Medici, vinta anch'essa da questa moda, chiamò a Firenze una quantità di orefici non italiani. Per questa ragione l'arte dell'oro e dell'argento italica, visse in connubio coll'arte francese fiamminga e tedesca; e il connubio un po' disorienta lo stimatore. Perchè il Cellini, benchè presunto creatore d'uno stile, il celliniano o cellinesco, potè aderire, talora volente, o aderì nolente, a motivi ornamentali non italici; onde il criterio di tòrre la paternità del Cellini da quelle opere il cui linguaggio non

uona come il verso di Dante o la prosa del Machia-elli, è criterio pericoloso e falso. E poi, cosa creò il 'ellini? Quale è mai lo stilo cellinesco? Io non lo vedo ell'oreficeria se consta di mascheroncini, figurette late, satiretti, fogliolinе « alla turchesca », scriverebbe nostro Benvenuto; esso corrisponde alle grottesche, llo stile di Morto da Feltre, del Feltrini, del Poccetti, i Giovanni da Udine, di Giulio Romano, di Pierin el Vaga; e stile veramente personale esiste solo nel ellini autore della sua vivace autobiografia. La quale oi Trattati dell'Oreficeria e della Scultura deve es-ere guida a rintracciare le opere del Nostro, la cui ita randagia, nell'epoca della sua educazione in cui igò di bottega in bottega, e nell'epoca della sua at-vità — Firenze, Roma, Petit Nesle (il C. visse a Fi-nze, a Roma e in Francia ivi protetto da Francesco I) gna la irrequietezza di cosiffatto maestro.

Michelangiolo soltanto esercitò profondo ascendente ıl Cellini che ebbe tre periodi salienti nella vita: la resenza a Roma, presso i papi Clemente VII e Paolo I, dal 1523 al 1540; la dimora in Francia alla corte Francesco I, dal 1540 al 1544; il suo ritorno in ıtria dove il maestro servì Cosimo I sino alla morte, ıl 1544 al 1571. Il secondo periodo fu il più fecondo: l esso appartengono la Ninfa di Fontainebleau, bronzo olossale (1543-1544) e la celebre saliera detta di Fran-sco I.

Il Caradosso, meno fortunato del Cellini, ha umi-ssima base ad attestare le sue virtù: gli ori e gli ar-enti furono i primi ad essere trovati nelle calamità, i maestri ne rimasero per sempre diseredati; senon-ıè il Caradosso ha dalla sua, la voce dei contempo-

ranei: Bernardo Bellincione, la testimonianza del Cellini, la protezione di Lodovico il Moro e questi titoli, uniti a quanto esiste di lui, ispirano fiducia. Onde il Caradosso, che il Cellini stimò ragionevole cesellatore di medaglie e piastre d'argento e il Bellincione esaltò come legatore di gioie, spicca nell'oreficeria del Rinascimento a Milano (anche il Caradosso si recò qua e là come il Cellini, da cui fu incontrato a Roma la prima volta nel 1519) che fu centro d'orefici e gioiellieri i quali agitarono i nervi al maestro fiorentino ombroso e geloso.

Per ciò il futuro storico dell'oreficeria nazionale dovrà tener conto d'una florida scuola milanese o lombarda, in cui il Caradosso brilla fra gli orefici, astro maggiore, e i satelliti parte splendettero a Roma inforestieriti anch'essi come gli orefici cellineschi, dai quali i milanesi si distinguono per negazione di sobrietà. L'abbondanza è carattere di tutta l'arte lombarda e del suo sistema ornamentale nel XV e XVI secolo. Informi la meravigliosa facciata della certosa di Pavia, trita come un astuccio d'avorio, la porta Stanga di Cremona ora al Louvre, la facciata della cappella Colleoni a Bergamo, disorganica e qualche po' ingenua, e la facciata della chiesa dei Miracoli a Brescia.

V'hanno ancora degli orefici poco nominati che il pubblico ignora e la storia non registra amorosamente: Amerigo Amerighi († 1522) smaltatore insigne; Piero di Nino (fior. nel 1440) valente nella filigrana; Michelangiolo di Viviano gioielliere; Lautizio perugino esaltato dal Cellini maestro di sigilli; un Tobia che il Cellini credette milanese ed era di Ca-

erino, luogo di molti orefici; Cesarino Roscetto
1527) figlio d'orafo maestro umbro-perugino, decoro
ella sua regione; Paolo Rizzio veneto (fior. nel 1570)
ageminatore meraviglioso; i milanesi Crivelli che for-
ano una dinastia d'orefici da un Maffeo console degli
afi a Milano nel 1445; nè accenno orefici abruzzesi:
nchè la gloria dell'oreficeria nell'Abruzzo risiede
el Gotico. Il Cinquecento ebbe orafi a Sulmona e fu
ruzzese Ascanio cellinesco il benamato e il bistrat-
to Ascanio Mai dell'Autobiografia. Questi, e molti
tri maestri dell'oro, lavorarono non infrequentemente
n tendenze personali e regionali; e lo studioso acuto
ll'oreficeria potrebbe indicar scuole dotate di qual-
e originalità, vaghe di forme inconsuete e forti di
ezzi tecnici.

Molti orefici del Rinascimento, o almeno molti fra
migliori, vissero a Roma e lavorarono alla Corte
pale, ambiziosa d'artistici e ricchi ori: quivi i papi
frivano frequenti occasioni a lavori notevoli. Pio II
oè Enea Silvio Piccolomini, provvide a sè, regalò
o e argento alla città natale, a Pienza, che mercè
i, da un castello divenne lieta e artistica città. Oltre
la chiesa, i costumi secolarizzati sospinsero viepiù
i oggetti preziosi alla casa e all'ornamento perso-
le; così i tesori delle chiese e i musei ne posseggono
asi a dismisura, e taluni sono affermazione di forbita
nialità.

Metto le mani nei tesori e nei musei, scelgo. I
ardiani non mi denunzino: gli eccitatori a bellezze
oderne rispettano le proprietà; non rubano.

Per quanto la chiesa potesse essere sazia d'ori e
genti, il Rinascimento concorse ad arricchirla; e

come il Gotico così l'epoca presente si onora d'opere significative: Siena, ossia Massa di Siena vicino alla città, nella parrocchia dell'Osservanza, conserva l'urna della cappa di S. Bernardino, argento lumeggiato d'oro, (Tav. CXXI [1]) dalla linea inespressiva ma dai particolari estremamente fini, con vaghezza di smalti, brio di gemme, delicatezza di filigrane. L'autore, un Francesco d'Antonio, la eseguì nella seconda metà del XV secolo; ed esso può figurare fra i maggiorenti dell'oreficeria quattrocentesca, perchè, autore anche dell'urna pel braccio di S. Giovanni (1466), bronzo e argento dorato con sculture di madreperla e il solito corredo di smalti e gemme, confidò il suo nome a due oggetti i quali primeggiano in Toscana. E la Toscana, con Firenze alla testa e la legione di maestri che ne onorano il nome, possiede delle opere eccezionali: la croce qui publicata (Tav. CXXII), signorile completamento al dossale argenteo di S. Giovanni nel museo di S. Maria del Fiore, è capolavoro quattrocentesco (1459) d'orefice fiorentino, onore di Betto di Betti, ed io direi glorificazione d'Antonio del Pollaiolo, tanto reputo sensitive e nobili le statue della Vergine e di S. Giovanni che questo maestro mise ai pie' della croce: la cui composizione, bella, s'immeschinisce in fondo ove gli angeli caudati non s'integrano bene col resto: se l'autore li avesse esclusi, la croce avrebbe meglio conseguito chiarezza e agilità.

Dò altri saggi di oreficeria ecclesiastica, i quali esprimono due tendenze: la naturalista la « rosa d'oro »

(1) Un'appendice di angeli genuflessi davanti ad un tabernacolo settecentesco, feci togliere dalla mia incisione.

Tav. CXXI. — *Masse di Siena* (Siena). — Urna della cappa di S. Bernardino, argento nella chiesa dell'Osservanza. (Fot. Alinari, Firenze).

CXXII. — *Firenze.* — Croce, argento sul dossale di S. Giovanni, nel museo di S. Maria del Fiore. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXXIII. — *Vienna.* — Saliera detta di *Francesco I*, nel tesoro della casa I. e R. d'Austria.

›maggio di Pio II alla Repubblica di Siena (fig. 50) e a architettonica un reliquario (fig. 51) rispecchiante, juanto si possa, lo spirito quattrocentesco di noi Laini. Esso però non è, nè può essere, sì originale come a « rosa d'oro » (1458) che evoca il nome dell'orefice 5imone da Firenze; ond'io, trattandosi d'originalità, ni allieto a questa « rosa » deliziosa, che mi ricorda a vivezza e la sveltezza del reliquario gotico di Luignano. ([1])

Indugiarmi su altri saggi non è possibile: non scelsi caso nell'oreficeria ecclesiastica; così addito i maggiori modelli di oreficeria profana: la saliera detta di Francesco I nel tesoro della Casa i. e r. d'Austria, la assetta Farnese nel museo nazionale di Napoli, la assetta di Clemente VII nel gabinetto delle gemme gli Uffizi.

La saliera detta di Francesco I, oggetto celebratisimo d'oreficeria cinquecentesca, uscita dalla imagiiazione e dalle mani del Cellini, alla parte concettiva, jualche po' enfatica, associa un magistero d'arte pro›rio alle opere di artisti magnifici. Quale essa è, la aliera, lo spiega la mia riproduzione (Tav. CXXIII); e l Cellini commenta il modello di cui parlo con evidente ompiacenza, ripetutamente, nei suoi libri, avvertenloci che da giovane (1519) aveva ideato una saliera imile ad un sarcofago, non solenne come l'attuale he cesellò nel metallo, l'oro, in Francia, cominciando iel 1540 e finendo nel 1543. « Per essere la saliera lavoata da molte persone ch'io non avevo (sotto questo

([1]) Cfr. la tav. LXX.

Fig. 50. — *Siena*. Rosa d'oro nel palazzo comunale. (Fot. Alinari Firenze).

Tav. CXXIV. — *Napoli.* — Cassetta Farnese, argenti e cristalli lavorati, nel museo nazionale.
(Fot. Alinari, Firenze).

anno, scrive il Cellini nella *Vita*) di già a questo tempo io l'avevo finita di tutto punto. Ha ritornato il re a Parigi, ed io lo andai a trovare portandogli la detta saliera finita, la quale, sì come io ho detto di sopra, era a forma ovata ed era in grandezza di due terzi di braccio in circa, tutta d'oro, lavorata per virtù di cesello».

Il bisogno di danaro per poco non fu fatale alla saliera, che doveva fondersi (1566); solo all'ultimo momento venne salvata non so se dall'amore di Sua Maestà, o dalla paura che questi ebbe di commettere un errore ai danni di sua riputazione.

La cassetta Farnese (Tav. CXXIV), ordinata dal cardinal Farnese, architettonica,

Fig. 51. — *Padova.* Reliquario, argento nel tesoro della basilica di S. Antonio.

ha fisonomia corrispondente alla sua epoca, la metà del XVI secolo, l'epoca del Cellini; per questo si attribuì al Cellini stesso che per abitudine i passati scrittori solevano onorare di tutte le opere ragguardevoli d'oreficeria cinquecentesca; inoltre lo stile potè rafforzare il giudizio: le cariatidi della cassetta Farnese, le statue sedute, il gusto michelangiolesco di certe figure (il guerriero Marte a destra non ricorda Giuliano dei Medici nella tomba omonima alla sagrestia nuova di S. Lorenzo?) che si vede anche nella saliera di Francesco I, ha qualche lieve risonanza nella cassetta; la cui valutazione si sdoppia fra il lavoro d'oreficeria e quello di glittica. Appartiene il primo, argenteo, a un Marino o Mariano o Manno orefice fiorentino incisore in cristalli; il secondo, a Giovanni Bernardi. Il glittico nella cassetta Farnese, supera pertanto l'orefice, e Giovanni Bernardi che toccò la celebrità colla incisione dei cristalli farnesiani, ricevette sussidi di disegni da pittori, che in questo caso furono Pierin del Vaga ed altri (Michelangelo?) aiutato d'idee, credo, dal cardinal Farnese. E Lei vedrà su questi cristalli tumulto d'imagini in caccie, battaglie con Meleagro Ercole, Lapiti e Centauri, Baccanti e Amazzoni, in un complesso tragicamente spaventoso, dove la furia del combattimento si apre allo sguardo; e vedrà sfondi architettati in esili colonne ed in archi sottili, a comporre questo capolavoro di oreficeria e di glittica firmato, nella parte che gli spetta, da *Joannes de Bernardi* il quale, nel 1544, aveva eseguito quattro dei sei grandi cristalli storiati che contiene la cassetta.

Citai Valerio Vicentino: egli si onora della cassetta

di Clemente VII (1523-1534), decoro sommo al gabinetto delle gemme negli Uffizi, statagli ordinata da questo pontefice il quale, per essere de' Medici, doveva celebrare la sua famiglia e il luminoso mecenatismo dell'arte. Così, mercè lui, Valerio, narrando sul cristallo la vita di Gesù (la cassetta fu donata da Clemente a Francesco I), amabilmente mostrò la sua virtù in un'arte delicata la quale conferisce non tenue prestigio alle espressioni estetiche del Rinascimento. Come Giovanni Bernardi, così Valerio Vicentino si valse di disegni altrui.

La incisione in pietre dure, la glittica, come fu arte di molto conto nell'antichità classica, così godette profonde simpatie durante il Rinascimento. Essa continuò a fecondare la smania dei raccoglitori e sedusse oltremodo i falsari, su cui varie volte ponemmo non avido lo sguardo: chè gli antichi cammei con le medaglie antiche si falsificarono o copiarono nel Rinascimento, e si tradussero in bronzo trasformate amenemente sì da ridurre, per esempio, in quella di Alessandro, l'effige d'una Minerva o viceversa. E questi cammei, queste medaglie arricchivano gli oggetti d'oreficeria e di gioielleria, quando falsificati, non avevano il còmpito di tesoreggiare le collezioni di antichità nascenti dei Medici, di Niccolò Niccoli, di Carlo Marsuppini a Firenze, celebri in una terra che iniziò e tenne fede suprema alla Classicità. Così nacque e si infuturò la moda dei cammei e delle medaglie associate in unità coi gioielli, non inamabile davvero, per quanto sia bizzarro costume il recar seco su un pendente o su un braccialetto, la imagine pensosa di Platone o di Aristotile, un tripudio di Bacco,

di Cupido o di Venere. Ma la infatuazione si nutr
di irriverenza e di inconseguenza: il mondo allora
era fatto così e il compito della critica è osservare a
eccitare opposizione.

L'opposizione vuolsi eccitare, altresì, contro i gioiell
macchinosi, architettonici, di moda nel Rinascimento
allato di misurate opere; ma essi, frequenti nelle at
tuali raccolte, sembrano irridere alla nostra logica. I
museo Poldi-Pezzoli a Milano possiede alcuni di quest
gioielli macchinosi; quello che riproduco, tuttoch
esuberante (fig. 52), non appartiene al tipo di gioiel
architettonici a colonne, archi, mensole, solenne co
nice a busti e statue in cammei con medaglie.

Policromi non si confanno al gusto italico, il qua
si adagia su composizioni graziose anzichè fastos
L'anello che pubblico, veneziano, sembra un amor
(fig. 53): ideato con semplità è ravvivato dal color
la maschera essendo colorita. Chè il pittoresco n
gioielli si amò; e il brioso spirito italico si riaffern
in queste piccole composizioni d'estrema eleganza
di somma signorilità: così si tolse a motivo di bellez
l'incrostazione dei gioielli: da ciò il ferro, il bronz
l'acciaio, il rame, fondo a tali incrostazioni; e i gioie
di questa materia. Oh l'anello celliniano di Paolo II
Il Cellini incrostò gioielli; ed il brio delle gemme
blandizie cromatiche degli smalti, concorsero a co
piere la tavolozza.

Debbo parlare di braccialetti, pendenti, buccol
diademi, ghirlande, nuziali, cinture, ornamenti del
fronte e dei capelli? Ci vorrebbe altro! E Lei n
avendo agevole l'opportunità di visitare musei,
provveda di fotografie, ausilio incomparabile alla con
scenza dell'arte.

Donne e uomini furono vaghi di gioielli nel Rinascimento come sempre (soprattutto le donne): in quest'epoca si accordò grande simpatia alle perle ed esistette la moda d'ornamenti frontali sottili imperlati, ingemmati, lo sfarzo di cinture cesellate aurate, di medaglie e cammei nei berretti da uomo e la figura sorride spesso nei gioielli; e il frasario del gioielliere in questa epoca di rinato gusto ellenico, di grottesche, arabeschi, ornati alla «turchesca» (si ricorda? così si espresse il Cellini) è lo stesso del pittore e del plastico, meditatamente abbreviato e ridotto.

Fig. 52. — *Milano*. Pendente di una collana nel museo Poldi-Pezzoli.

In questo paragrafo non parlai di smalti benchè il Rinascimento abbia colorito gli ori e gli argenti colle intense armonie dello smalto. Ciò avvenne con supremo clamore in quella Francia ove, il solo nome di Limoges, evoca un seguito lungamente ininterrotto di trionfi nell'arte di smaltare. Quest'arte richiama a Limoges epoche più vetuste che non siano il XV e XVI secolo; e se in questi due secoli lo smalto limosino conseguì caratteri di bellezza e di originalità, ciò si deve a illustri smaltatori, dal Monvaerni (fine

del XV secolo) a Nardon Pénicaud (1470? † 1540?), a Giovanni II Pénicaud (1510? † 1588), a Giovanni III Pénicaud, a Pietro Pénicaud, a Conly Nonailher, a Giovanni de Court, a Pietro Reymond maestri cinquecenteschi di Limoges, i quali, colla facilità di tecnici perfetti, adoperarono il vivo intelletto all'arte che doveva onorare la Francia del Rinascimento. In quest'epoca apparvero gli smalti dipinti, sorti alla luce nella seconda metà del XV secolo; e poichè sono pitture ed esulano dal campo dell'oreficeria, non mi sento di trattarne in questo luogo. Gli smalti dipinti costituiscono un nuovo ramo di attività luminosa, e io ne osservai dal disegno sapiente, belli per omogenea e sensitiva forza colorante, soprattutto nel museo di Cluny [1].

Fig. 53. — *Milano.* Anello veneziano nel museo Poldi-Pezzoli.

6

NELLE arti di lusso culminarono durante il Rinascimento cogli arazzi, i tessuti operati, i ricami, i pizz[i] e soprattutto gli arazzi.

Mi limito all'Italia e non posso discorrere sull'origine e sviluppo che ebbe l'arazzeria nelle Fiandre [e] nella Francia settentrionale prima che da noi, tribu-

[1] Negli smalti dipinti il metallo scompare sotto lo smalto com[e] scompare la tela sotto il colore a olio.

dell'Estero in fatto di arazzi: ché l'Italia vide fon-
ri delle sue fabbriche arazzieri fiamminghi e fran-
e prosecutori alla direzione, per molti anni, gli
i arazzieri esteri; onde l'arazzeria italica va indisso-
mente congiunta alla energia fiamminga e franca
indirizzo tecnico, distinguendosi nella invenzione
artoni, italiani di maestri italici, non insolitamente
ienti.

: è piccolo il concorso delle Corti d' Italia, non
lenti solo ma incoraggianti e sospingenti con en-
smo, il lavorio dei telai in arazzi ornati, sto-
variegati; tanto che se all'arazzeria del Rinasci-
o fosse mancato l'amore e l' incremento delle
italiche, la storia e la gloria di essa non sarebbe
gida come si vede.

) studioso rammenta subito Raffaello Sanzio, astro
razzeria nazionale; ma con Raffaello altri valorosi
narono cartoni da arazzi: Leonardo, Tiziano, An-
Mantegna, Cosimo Tura detto Cosmè, Paolo Ve-
e, Benvenuto Tisi detto il Garofalo, Bartolomeo
li detto il Bramantino, Andrea del Sarto, Gio.
Pordenone, Gio. Battista Dossi, Agnolo di Co-
letto il Bronzino; e gli scolari di Raffaello: Giulio
detto G. Romano, Pierin del Vaga, Giov. Franc.
detto il Fattore, Giovanni da Udine.

, in questi tempi, de' pittori anche eminenti in
ıtù o in età matura s'interessarono di gonfaloni;
tturò Raffaello da giovane, ne dipinse Anto-
da Messina in Sicilia, anzi la più antica pittura
ıtonello, sicura (1445-56) è il gonfalone per la
di S. Michele dei Disciplinati di questa città, e
turò quel leggiadro e fecondo maestro fioren-

tino, Benozzo Gozzoli in età piucchè matura. Tutt
quasi stradava all'oreficeria.

A Roma, insomma, a Venezia, Firenze, Mant
Ferrara, Urbino per tutto, in tempo di feste, lun
cortei, nelle sale, nelle chiese, si mettevano ar
da ciò il bisogno di abili arazzieri e di fabbriche n
nali che sorsero per volere premuroso di principi.
a Mantova s'aperse una fabbrica d'arazzi la più a
d'Italia [1] e cominciò a fiorire, grazie alle pre
della marchesa di Brandeburgo moglie a Lodovic
e all'intelligenza d'un arazziere fiammingo, Rinald
Gualtieri Boteram, maestro d'arazzi, il quale inseg
Ferrara e a Siena; e il Mantegna, superbo pit
s'incaricava di cartoni.

A Venezia si aperse una fabbrica quasi allo s
tempo che a Mantova, e nel 1421 Giovanni di B
e Valentino di Arras ne sono a capo; ma la su
non è rigogliosa e la sua storia non interessa
quella dell'arazzeria di Mantova. A Ferrara, do
raccolsero notizie di arazzieri che salgono al
prima il fiammingo Giacomo d'Angelo poi, nel
col di lui compatriotta Pietro Andrea e ancora I
di Bruges o Livino di Giglio, con Rinaldo di
tieri Boteram, che incontrammo a Mantova, inizi
lavorano alla fabbrica ferrarese sostenuta special
da Borso d'Este, la quale divenne la più famos
talia; essa ricevè de' cartoni perfino dal caposcuola
pittura ferrarese Cosimo Tura. E in Toscana, a
nel 1428, lo stesso Rinaldo di Gualtieri Boteram

(1) Fin dal 1419 un tappezziere francese, Johannes Thoma
rava a Mantova pei Gonzaga ai cui servigi restò sino al 144

e nel 1438 e primeggiante alla corte gonzagesca
stense, istruiva alcuni giovani all'arazzeria accet-
o un sussidio comunale il quale, temporaneo, fu
ovato e rinnovato ancora a beneficio dell'arte e
arazzeria senese. In seguito, abbandonato il posto
1442, il vecchio maestro va sostituito da un fran-
Giachetto di Benedetto, anche lui sussidiato dal
une.

renze e Roma interessano meno nel XV secolo: a
a Niccolò V, verso il 1455, aperse una fabbrica con
ldo di Maincorut arazziere francese, e il successor
sto III la chiuse; e a Firenze bisogna giungere al
secolo, se si vuole assistere a un lavorio ampio e
di arazzeria. Firenze ebbe alcuni arazzi da Livino
uges a metà del XV secolo, i cui cartoni sarebbero
disegnati da Neri di Bicci e Vittore Ghiberti
di Lorenzo; ed assorto al governo Cosimo I dei
ici (1519 † 1574), sorse con lui una fabbrica nel
del 1545. La iniziativa medicea vide al solito,
zzatori, dei maestri esteri e brussellesi: Niccolò
her e Giovanni van der Roost († 1563) ai quali si
ono i figli di questo, Giovanni e Marco, e raccolse
ni dal Bronzino, dal Salviati, dal Pontormo e dal
hiacca. Gli annali dell'arazzeria parlano d'impegni
amente assunti di ventiquattro telai metà dei quali
vano battere sempre, diretti dai maestri brussel-
a profitto dei discepoli fiorentini; e i fatti dimo-
o che «l'Arazzeria Medicea» (tale è il suo vero
e) giammai fiorì tanto quanto all'epoca del Karcher
l Roost, sostituiti dai fiorentini Benedetto di Mi-
e Squilli e Giovanni di Bastiano Seconditi, indi
ta da Guasparre di Bartolomeo Papini con mae-

stri ai cartoni lo Stradano, il Butteri, il Poccetti
stancabili collaboratori alla fabbrica.

Parrebbe che l'Italia del Rinascimento poteva
a meno d'altre fabbriche; invece se ne aprirono
cora: a Perugia se ne aperse una nel 1463, fonda
Giacomino Birgieres e suo figlio Niccola, ma non
compararsi a quelle di Mantova, Ferrara e Fire
a Correggio se ne aperse una, nel corso della seco
metà del XV secolo, grazie al fiammingo Rinaldo D
assistito da arazzieri suoi compatriotti o italiani
Urbino si aperse una fabbrica di arazzi verso la
di detto secolo, sotto le ali protettrici di Fede
con un fiammingo Nichetto e dei compagni, un
Francesco ferrarese; e Milano, cui diè cartoni
brogio Preda e De Predis milanese (1450 † 1494)
peratore di Leonardo nella Vergine delle Rocci
Vigevano videro pure delle fabbriche; e Napoli
tempo di Alfonso I di Aragona (metà del secolo
parla d'un Giovanni Yvanyes arazziere di questo

Dunque si immagina la ricchezza di arazzi nel
nascimento uscita da tanti luoghi: nè si tesse
soltanto que' grandi panni storiati con balze figu
i quali vengono in mente, subito che si volga il
siero alla nostra arte: si tesserono, storiarono e
narono portiere, sovrapporte, spalliere, coperte;
una particolarità degli arazzi fu di comporsi a s
I soggetti sono sacri e profani; e il pittore dei
toni sviscera gli argomenti con ogni particolare
frendo la materia a otto dieci persino venti e
arazzi d'uno stesso ciclo. Così all'abbondanza di im
si accompagnò la ricchezza delle sete, degli ori, d
argenti uniti allo stame, in un'armonia che può es

godimento d'arte di grande intensità. Si adottarono anche le grottesche; e parvero opportune nelle composizioni di sovrapporte, e spalliere in cui festoni di fiori e frutta, mascheroni, uccelli, animali d'ogni specie veri o immaginari, s'intrecciano intesi ad unità di bellezza, spesso semplificati e ordinati con acuto senso decorativo.

Ecco come Leone X, a completare la cappella Sistina, chiese degli arazzi e il Gonzaga di Mantova, i dogi di Venezia, gli Estensi di Ferrara, i Medici di Firenze li vollero ad ornare le loro sedi principesche, luoghi privilegiati di bellezza e di oblio mondano.

Qui è necessario fermarsi al più grande avvenimento che la storia dell'arazzeria può registrare: quello degli arazzi vaticani. Ordinati da Leone X verso il 1514 a Raffaello, questi ne disegnò i cartoni collo slancio che possedette, maestro dell'affresco cioè della pittura che meglio si accosta all'arte tessile.

Il Vasari affermò che il Sanzio dipinse tutti di sua mano i cartoni degli arazzi, ma nella vita di Francesco Penni (1496 † 1536?), disdicendosi, scrisse che il Penni aveva collaborato nei cartoni vaticani, e ne fu incaricato per la parte ornamentale, cioè, per le fascie che inquadrano le composizioni. Ed è pur certa questa collaborazione; nè improbabile quella di Pierin del Vaga e di Giovanni da Udine. I cartoni vaticani rappresentano dunque gli atti degli apostoli e, ideati come grandi affreschi, vanno considerati nella parte figurativa, ma ancora in quella ornamentale che ha pregi superbi di contenuto e di forma. Si credette che fossero stati tradotti in tessuto ad Arras, ma si tesserono a Bruxelles. Anche l'esecutore dei cartoni diè luogo

a controversia: la critica moderna, parte si volse al flammingo Pietro di Coninck e parte a Pietro Van Aelst, principe degli arazzieri brussellesi nei primi venticinque anni del XVI secolo; ma dopo la pnbblicazione dei documenti fatta dal Müntz, il nome di Pietro di Coninck venne abbandonato e trionfò quello di Pietro Van Aelst, artista eminente, nella cui officina gli atti degli apostoli, pigliarono la forma attuale che ammirasi in Vaticano nella galleria la quale si chiama da essi.

Non tutti salgono a identico grado di sapienza creativa e di effetto d'arte: S. Paolo che prega all'areopago sembra contenere più vivezza di molti altri, ma la pesca miracolosa (Tav. CXXV) e Cristo che consegna le chiavi a S. Pietro (Tav. CXXVI), raccolgono encomi di cui va tenuto conto.

Io, ogni volta osservo il ciclo degli arazzi di Raffaello, mi dolgo che questi non abbia mai dubitato di apparire ivi troppo pittore, e non abbia sentito la necessità di piegar meglio l'ingegno a quest'opera decorativa, di cui s'onora la sua vita.

Per me coloro che allargarono il còmpito dell'arazziere, ispirando a questi l'ambizione di imitare i grandi maestri della pittura, resero un cattivo servizio all'arte. Costoro sviarono i giusti diritti, e crearono degli impegni gravi e pericolosi. Come infatti si può ragionevolmente tradurre in tessuto una scena figurativa nei delicati passaggi di tono, nello svolgimento complesso dei piani, nelle meditate finezze della prospettiva? Bisogna aver dimenticato le esigenze della trama. Ma ammesso che con grandissimi sforzi si riesca, non si deve tener conto, allora, degli agenti atmosferici, i

Tav. CXXV. — *Roma.* — Ara
nella galleria degli arazzi in

... a miracolosa di S. Pietro,
... Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXXVI. — *Roma.* — Arazzo, Cristo consegna le chiavi a S. Pietro, nella galleria degli arazzi in Vaticano. (Fot. Alinari, Firenze).

ıali, in men che si crede, distruggono effetti di co-
re, di chiaroscuro, di attenuazioni cromatiche quasi
afferrabili? E le distruggono specialmente nelle tinte
licate, la chiave di quelli effetti, non resistenti al-
zione della luce come le tinte forti. Per me dunque
gli arazzi, la imitazione della pittura *espressiva* do-
ebbe sopprimersi, e l'opera dovrebbe limitarsi alla
produzione dei quadri *decorativi*. Perchè, in ogni caso,
n sta il domandare ad un'arte ciò che fa un'altra; e
ldove il *più*, con supremi sforzi si può ottenere di-
etamente, il *meno* si ottiene meglio.

Venendo al nostro caso Raffaello errò: egli, dise-
ando gli atti degli apostoli dimenticò l'arazziere:
ppe figure, troppa solennità, troppi piani, troppo
io del povero tessitore. E l'esempio sceso dall'alto
e scuola; onde i cicli figurativi fecero battere i telai
alla sazietà nel Cinquecento. Ne può dir qualcosa
iù fecondo disegnatore di arazzi che abbia aperto
occhi alla fortuna: un discepolo di Raffaello, Giulio
mano. Chi vuol contare? Siamo a Mantova il
tro dell'attività di Giulio Romano: storia di Sci-
ne in 22 parti; la piccola storia di Scipione in 10
ti; i trionfi di Bacco; la storia d'Orfeo; le grot-
che in 10 pezzi; i mesi grotteschi in 12 pezzi con
re mitologiche in mezzo; il ratto delle Sabine; il
battimento dei Titani e degli Dei; la storia di
nolo e Remo; la storia di Mosè... nè credo aver
rdato tutti i cicli di Giulio Romano. Il quale chiamò
collaboratori ma dovette veder molto da sè, porgere
'idee, animar delle scene, accennare tonalità, pro-
colori, armonie, ornati, dovette fare un po' di
o e v'ha qui materia a una legione d'artisti.

Insomma Giulio Romano imaginoso, pomposo, un po' superficiale, decoratore al massimo grado, rapido nel concepire pronto nel disegnare, è il maestro tipo dell'arazzeria messa sulla strada di cui abbiamo raccolto alcuni saggi [1].

Quanto ai tessuti operati da addobbo e abbigliamento la conoscenza, oltre che dalle collezioni tessili dei musei e dei privati, è lumeggiata dalle pitture del tempo e, più solitamente di quanto si immagini dalle sculture; poichè lo scalpello intagliò vesti di dame e di principi, di personaggi cospicui e di donne ambiziose, preparando al fulgore dell'oro la sottolineatura degli ornati. Ripetere la solita antifona sulla abbondanza dei temi decorativi parrebbe cosa infantile ma guardiamo: i tessuti del Rinascimento non s'immedesimano a quelli del Medioevo nella fauna frequente e irrompente; qualche aquila, qualche leone, qualche grifo, svolazza o passeggia sulla trama dei tessuti quattrocenteschi e cinquecenteschi, ma svogliatamente quasi fosse interrotta l'armonia fra chi disegna e il soggetto disegnato: la mano del disegnatore attuale si trova più sicura nei motivi floreali; nè ignoro se questa preferenza possa valutarsi una raffinatezza o l'attestazione di costumi più gentili. La preferenza e' non si met

(1) L'incendio del Padiglione d'Arte Decorativa all'Esposizione Milano nel 1906, avvenuto in una maledetta alba dei 3 agosto, in nerì tre arazzi del duomo di Milano disegnati da Giulio Romano omaggio di Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova, a S. Carlo, e questi offerti al duomo. Rappresentavano la scena degli Ebrei che r colgono la manna, il prodigio dei serpenti operato da Mosè al cospe di Faraone e la cena degli Ebrei, coll'agnello avanti di battere l'ign per desio di libertà. Il duomo possiede quattro altri arazzi dello ste ciclo.

Tav. CXXVII. — *Roma.*
Broccati quattrocenteschi col pomo granato ed a ventaglio aperto.

in dubbio emergendo limpida dal cumulo dei fatti, che insegnano altresì la ripetizione d'un motivo goticizzante il quale nota tosto colui che vuol cogliere le particolarità più tangibili d'uno stile d'una tendenza: l'uso dei lobi gotici col pomo granato nel mezzo. Esistono un'infinità di pezzi tessili con pomo granato, nota tematica consueta; come non inconsueta è quella di ventagli aperti nell'epoca dell'apogèo quattrocentesco (Tav. CXXVII). Faccio una constatazione d'assieme: chè il disegnatore tessile non si mobilizzava in rigidezze ed austerità; e il suo spirito si trasfondeva in linee, forme, colori, non chiusi entro un frasario creato ad inceppare la fantasia.

Il Signorelli, il Carpaccio, il Cossa, il Francia, all'Estero: Alberto Duro vestirono imagini con tessuti dai lobi gotici e dal pomo granato; e questa penetrazione del Gotico nel Rinascimento che avvertimmo, sensibile, nell'oreficeria, permase nel XV secolo nei tessuti, e nel secolo successivo a poco a poco si abbandonò. A metà del XVI secolo si usarono così delle forme pressochè novelle, dei tipi geometrici a palmette, ad S, a partimenti romboidali con fiorellini nel mezzo, dei tipi graziosi, che nelle collezioni non scarseggiano; e le ebrezze della policromia si estendono su tuttociò come negli spettacoli tessili meglio inclinati al colore; e l'oro vi concorse.

I drappi del Rinascimento, su cui i fili aurei si sovrappongono e si intrecciano formando anella, questi tessuti «allucciolàti» ravvivano un fantastico ramo di arte quattrocentesca; e i broccati, i velluti sfarzosi nel disegno e nella colorazione, infiammano lo scrittore recandolo in un mondo che pare più lontano di quanto

esso oggi non sia. Il lusso delle case, la moda inclinata a bellezze policromatiche svanite nella ipertrofia visiva attuale, allontanano incommensurabilmente la fabbricazione dei tessuti operati; cosi l'amore tessile sembra pazza fantasia oggi. L'ammirazione collettiva si spense a tanta bellezza.

I damaschi, i velluti, i rasi, i broccàti del Rinascimento hanno ancora delle seduzioni per noi esteti. Essi si fabbricavano in larghissima misura in Italia; e corsero gravi questioni tra Firenze e Siena, accese dalla gloria e dalla gelosia delle fabbriche rispettive: lo che significa che le due città toscane furono alacri produttrici di splendidi tessuti. Ed appar naturale che il fervore accompagnasse disegnatori e tessitori: i velluti, i rasi, i broccàti non servivano solo a dar ricchezza alle sale e grazia alle persone, servivano di premio ai vincitori di corse sì come i vasi in Grecia, e se ne facevano coperte da cavalli, da muli, persino collari da cani.

L'oro, la seta empirono i telai del Rinascimento; allora l'arte serica fioriva dappertutto, e la creazione delle bellezze tessili di Genova, dei broccàti e dei velluti liguri, trionfanti in tutto il mondo del XV e XVI secolo, dei broccati d'oro, dei velluti, dei rasi che Venezia quotidianamente usava, equivale a risuscitare un capitolo di storia artistica nazionale. Allora, a Venezia, le maniche di velluto si aggiungevano alle toghe dai lunghi strascichi coperte di vaj; e le tuniche, i guarnelli, le giubbe, i particolari più lievi, le cuffie e le borse, erano trapunte d'oro, d'argento con stemmi ed imprese a rilievo. L'Italia pigliava lezioni in Francia e in Ispagna, e il lusso supera ogni pensiero; onde il

colore abbelliva sale, strade e piazze; e uomini e donne in costume di velluto si conducevano solennemente; e i velluti emergevano in rilievi d'oro arricciolato vanto dell'Oriente e poi dei nostri paesi, particolamente di Genova: questi velluti decoro d'arte tessile quattrocentesca, più che cinquecentesca, questi velluti controtagliati, a piani, contrastanti gli effetti al bassorilievo, erano desiderati in guisa impressionante.

E fossero state le sole città grandi! Ma, le piccole, ancora, trepidavano al lusso dell'epoca e vi concorrevano con alacre e intelligente maniera. A Modena nel Cinquecento battevano seicento telai di velluti, trecento di ormesini, cendali, tappeti e drappi screziati.

La storia sui tessuti italiani è da scrivere: si raccolsero molti materiali, ed ora occorre una mente pensosa e geniale capace di riunire, in logica maniera, tutto quello che attestano fatti e documenti: l'incertezza tuttavia pervade qualche po' il campo; certe voci suonano ancora oscure. I baldacchini, i brusti, gli altebassi, i ciambelloti, s'ignora cosa sono, e che genere di tessuti esprimano, queste voci, le quali s'intrecciano, nelle vecchie carte, agli zetani o zetanini, stoffe leggerissime, divise e suddivise in vari tipi rasati, avvellutati broccati. Altre voci indicano le sottospecie di uno stesso tessuto talora non precisato nel tipo fondamentale.

Nè si vuol trascurare il prodotto tessile più modesto di quello splendente in broccati sete e simili, che nel Rinascimento si fabbricò ad ornamento di tovaglie, asciugamani, coperte da letto, in biancheria da tavola

e da camera bianco-turchina, vale a dire con balze di lino torto a mano, con ornati di cotone, tenuamente azzurro, in animali grifi, aquile, cani, lepri, leoni, centauri stilizzati in modo ingegnoso. Per la bontà del pittore antiquario Mariano Rocchi io dò una tavola (Tav. CXXVIII) di queste balze: il Rocchi possiede a Roma copia ragguardevole di questi pezzi tessuti e ricamati; egli tuttociò raccolse nella nativa Umbria, dove Perugia quattrocentesca vide battere quantità di telai a questa industria d'arte, che dall'uso decorativo degli animali ripete una consuetudine estetica medievale, e dalla espansione di essa il culto diffuso della bellezza nell'epoca che si studia.

All'arte tessile e alla sua vitalità concorse grandemente il ricamo; e i ricamatori milanesi furono i più rinomati: essi non interessano la storia soltanto per la loro abilità, la interessano altresì per la diffusione e l'incremento che tali ricamatori impressero a questa arte, che decorò e storiò cose sacre e profane.

Il ricamo imprimeva sensività novella ad ogni genere di veste; le calze, le lenzuola, i guanti furono ornati coll'ago e il Gandini accenna de' guanti di capretto o camoscio pel gioco della palla, ricamati in seta e oro.

Figurarsi come il ricamo dovesse svolgersi amoroso sopra i parati delle chiese, sugli arredi tessili della casa, sulle coperte dei letti, sulle vesti delle dame!

L'amore al tessere e al ricamare era frenesia nelle donne del Rinascimento, il far pizzi lo stesso: importante un affresco del palazzo Schifanoia a Ferrara nel ciclo trionfale di Francesco Cossa, dove una moltitudine di donne riassumono il lavorio femminile nella

Tav. CXXVIII. — *Roma.* — Balze di biancheria umbra, nella raccolta di M. Rocchi. (Fot. comunicatami da M. Rocchi).

Tav. CXXIX. — *Ferrara.* — Trionfo di Minerva, dipinto nel palazzo Schifanoia (Fot. Anderson, Firenze).

Tav. CXXX. — *Castellazzo* (Mlaino)

amata d'un letto nella villa Busca.

a e nella persona in una ideale armonia educatrice.
avoro donnesco, nel Risorgimento, vanta altri evo-
ori; ma l'intima quasi monastica semplicità della
na ferrarese, non ha la compagna; per questo volli
qui figurasse (Tav. CXXIX) presso un ricamo ec-
ionale, un parato da letto nella villa Busca a Castel-
zo il cui disegno si attribuirebbe volentieri a Gio-
ni da Udine o a Pierin del Vaga, e la cui esecuzione
fetta dovrebbe proporsi a modello (Tav. CXXX).
lilano, centro di ricamatori, potrebbe riunire vari
mi ad attestare che la città custodì nobilissimamente
te di pignere coll'ago: il parato da letto a Castel-
o, richiamo di bel disegno e di lieti colori, ha dei
npagni in Lombardia: p. es.: due palliotti, omag-
di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, al Sacro
nte di Varese e il gonfalone della città, nel museo
co, espressione d'arte un po' avanzata (seconda
à del XVI secolo) ma intellettuale lavoro di mae-
pensante e saldo.
uor da Milano, a Roma, si chiedono saggi di virtù
inese nella sottile bellezza de' ricami. Niccolò V,
II, Paolo II nel XV secolo, tesoreggiarono l'arte
ricamo a Roma; soprattutto quest'ultimo ponte-
amò le arti tessili con entusiastico febbrile tra-
rto.
Iilano, ossia un milanese, fondò in Roma, nel XVI
olo, una fabbrica colossale di frangie e pizzi d'oro
ta parecchio tempo, sussidiata dalla corte e fecon-
dalla collettività desiosa di bellezze: nè è impos-
e che la fabbrica di frangie non riunisse il lavoro
ricami.
olti nomi di ricamatori milanesi o lombardi si rac-

colgono sfogliando le ricerche del Müntz e del Berto
lotti sopra le arti alla corte dei papi, e sopra gli artist
lombardi a Roma; dei ricamatori milanesi si trovavan
alla corte d'Urbino, quando il duca Federigo, col su
alto intento d'arte, si studiava di imprimere una pagin
trionfale nella storia del nostro Rinascimento.

I meriti milanesi non attenuano bensì i fiorentini
senesi: l'idealità più serena animò la Toscana nell
stesso tempo altrice di ricamatori e di ricami: e Fi
renze, che ebbe un Paolo di Bartolomeo di Manfred
veronese ricamatore eccellentissimo, il quale, dopo i
1465 esercitò l'arte sua in questa città con Antoni
di Giovanni di Piero e Gallieno di Michele in mod
« veramente divino » accerta il Vasari, possiede il pi
celebre ricamo del XV secolo.

Trattasi d'un ricamo con istorie di S. Giovanni, ne
l'Opera di S. Maria del Fiore; disegnato parte da An
tonio del Pollaiolo è lavoro che associa in adorabil
intreccio di tendenze e di amore parecchi ricamato
italiani e forestieri, toscani e veneti: un Antonio
Giovanni fiorentino, un Piero di Giovanni venezian
un Giovanni di Brabant o di Malines. Il costo dice l
solennità del ricamo; 3179 fiorini d'oro: e le dat
estreme 1469-1487 sono eloquenti.

Così in Toscana un maestro insigne si unisce all'art
del ricamo, come nel Veneto vi si annoda lo Squa
cione che prima di essere, con Donatello, l'educator
del Mantegna, pinse coll'ago.

Il Veneto e Venezia dànno pagine alla mia stori
ma bisogna sapersi contenere; e Venezia interessa
più maestra di pizzi.

La gloria nell'arte merlettaria, nella più alta visio

creativa, nella tecnica più squisita e meglio perfezionata, vola a Venezia; e, come sull'acropoli di Atene, ivi perde le ali, quest'arte vaporosa, spumeggiante, fatata che piacque e piace a donne e a sacerdoti, che ebbe vari centri in Italia, li ebbe e li ha all'Estero, ove le gentili discipline seminano idealità e raccolgono sorrisi.

I pizzi sono ad ago od a fuselli, e la tecnica di entrambi coesistette: quindi non importa ricordare che il XVI secolo, età somma dei pizzi, vide quelli ad ago e quelli a fuselli i quali, ultimi, corrispondono alle « opere a mazzette » che accenna Cesare Vecellio, in una deliziosa raccolta datata da Venezia 1591, e da me pubblicata molti anni sono: nè io vorrò commentare in queste brevi pagine la controversia sopra il primato delle Fiandre e dell'Italia.

Dove nacquero i pizzi? Prove assolute a favore del nostro Paese non esistono; le induzioni ragionevoli e gli studi miei escludono le Fiandre: comunque, Venezia superò chi le contese il primato nell'arte. Si stillarono allora delle leggi suntuarie; intanto gli snobs veneziani, in mancanza dei moderni giornali di mode si regolavano sul gusto di giovani, ond'è saggio in un quadro del Carpaccio, votatisi a regolare la grazia delle vesti. In mezzo a questi lussi e a questo costume sorse, e tosto s'ingrandì, l'uso dei pizzi, Lei deve sfogliare il volume di Cesare Vecellio sopra gli *Habiti antichi et moderni* e guardare i ritratti veneziani dei primi del XVI secolo; gli abiti dimostrano il lusso, i ritratti l'uso dei pizzi sul collo, sui polsi delle donne, e sui vestiti degli uomini. Il sommo amore ispirò la signorilità di più sistemi; e se taluno credesse che i

pizzi di Venezia fossero tutti ad un modo si sganni: il punto di Venezia con rilievi a fogliami d'un getto ampio e grandioso, il più solenne dei punti oggi perfettamente imitato; (Tav. CXXXI e fig. 54) non è il punto di rosa leggiadro e femmineo (fig. 55), non quello a reticella, tagliato in aria, a groppo, a maglia quadra.

Accennai la Raccolta Vecelliana di pizzi; non è unica: la letteratura merlettaria, a Venezia, va così nu-

Fig. 54. — Pizzo ad ago: punto di Venezia a fogliami della « Scuola M[illegible] di Burano ». (Fot. comunicataci dalla S. M. di B.).

trita di esemplari da stupire; e modernamente, in buon fac-simili, si ristamparono i modelli di parecchi autori il Paganino, il Tagliente, Domenico da Sera, il Va vassore, il Serena, l'Ostans, il Franco; e chieda tutt insieme questi modelli, Ella avrà una vaghissima rac colta di esemplari da pizzi e da ricami. Chè il ricam si alterna o vive indipendentemente dal pizzo in quest aurei disegni, dalle movenze flessuose, dagli agili e agitati contorni. La più significante è la Raccolta de Vecellio, modello al più delicato dei lavori manuali

Tav. CXXXI. — Pizzo ad ago, punto di Venezia a fogliami, della Manifattura di Michelangiolo Jesurum e C. (Fot. comunicatami da M. J.).

Tav. CXXXII. — Pizzo della raccolta di Cesare
di A. Melani

zi antichi di Cesare Vecellio con Introduzione.
re, Milano.

sostanza e grazia riunite in un accordo che è soffio arcano d'ispirazione e di forma (Tav. CXXXII).

Fig. 55. — Pizzo ad ago: punto di rosa.
MELANI. *Svaghi artistici femminili*, II ediz., U. Hoepli, editore.

Fra gli artefici merlettai veneziani si fa speciale men-

zione di certo Zuan Isepo e d'una donna, Viena Ver-
dramina Nani, alla quale Cesare Vecellio, nel 159[illegible]
dedicava la sua Raccolta, la *Corona delle nobili*
virtuose donne, celebrando la Nani qual maestra d[e']
merletti e benemerita « nel farne esercitare le donn[e]
di casa sua recetto delle virtuose giovani della città ».
Si ha anche notizie di un'officina per merletti istituit[a]
verso la fine del XVI secolo dalla dogaressa Morosin[a]
Morosini, dove lavoravano centotrenta operaie dirett[e]
da Cattina (Caterina) Gardin. Ma spentasi la dogaress[a]
Morosini e cessata la sua fabbrica, l'industria dei piz[zi]
veneziani principiò a declinare, per finire a Burano [e]
Pellestrina e risorgere ai nostri giorni.

Il gusto e il lusso che gentilmente accompagnavan[o]
in questi tempi ogni genere d'abbigliamento, si rice[r]-
cava eziandio nella biancheria da tavola e da lett[o];
gli esempi significanti non mancano ad attestarlo.

L'arte veneziana de' pizzi vanta propaggini di cui [la]
fioritura se non intensa, da quanto oggi si raccogli[e],
ha atteggiamenti delicati da sfidare ardui confronti:
pizzi abruzzesi, segnatamente di Pescocostanzo. P[e]-
scostanzo, Aquila e Gessopalena (Lanciano) produ[s]-
sero dei pizzi superbi nel XVI secolo, mercè l'ins[e]-
gnamento veneto: in Abruzzo vissero colonie v[e]-
nete nel Cinquecento: chè i veneti arditi sul mar[e e]
pronti nel commercio si trovano in molti luoghi, e [la]
loro attitudine a colonnizzarsi reca strani effetti nel[la]
storia: informi la questione d'Antonello da Messina[(1)].

Non mi fermo sul prezioso soggetto de' pizzi pesc[o]-

(1) Cfr. il mio *Manuale di Pittura italiana*, III edizione con a[g]-
giunte.

Tav. CXXXIII. — Pizzo ad ago marchigiano, e modello d'un pizzo marchigiano attuale, studiato sull'antico, nell'Esposizione di Milano 1906.

lani e su altre manifestazioni merlettarie; eccettuo i pizzi a fuselli di Milano che occuparono la città prodiga di ricami e ricamatori, più di quanto oggi non si creda; da essi sorse il « punto di Milano » salito in alta estimazione se ai primi del Secento in Inghilterra si trovano alcune trine, imitazione di Milano, in un corredo regale; ed eccettuo i pizzi a treccia che Genova eseguì incomparabilmente. Genova, pertanto, come Venezia e Milano, assistè al declinare dell'arte merlettaria la quale, si riebbe, ai tempi moderni, galvanizzata da esteti e da industriali di gusto, nei paesi di Burano e Pellestrina, Cantù e S. Margherita, ossia S. Margherita, Rapallo, Zoagli, Recco, Comogli, Ruta paesi che guardano il mare ligure, ambiziosi di vedersi nello specchio dell'acqua, tremolanti, ad accrescere il mistero della loro natura, prodigiosamente feconda e dei loro pizzi crescenti sottili, al tombolo, come fili di alghe marine.

Vorrà unirsi una parola qui anche a favore d'un « punto marchigiano » o di pizzi marchigiani del Cinquecento, sui quali occorrerebbero delle ricerche; chè il campo è quasi inesplorato. Cotal punto sarebbesi eseguito con ardore nel secolo XVI, e oggi vorrebbesi studiare ad onore della regione che lo vide nascere: (Tav. CXXXIII).

Non sono rare le collezioni di pizzi antichi, specialmente veneziani; S. Marco a Venezia ne possiede una raccolta con dei saggi superbi; il Vaticano ne vanta numerosi; e, all'Estero, il museo di Kensington ne conserva un'intiera sala che sembra il luogo prediletto della eleganza, così il museo d'arte decorativa di Bruxelles.

7

Un'altra industria antica, non meno geniale, ch
ricevette sommo sviluppo nel Rinascimento si deve
Venezia esclusivamente: — quella dei vetri lavorat
In questa industria artistica trionfarono, ricorderà
lettore, i Fenici ai quali a torto si attribuì la scopert
del vetro. Sta in fatto pertanto che i Fenici sapevan
cesellare, colorire e dorare il vetro e la vetreria f
sempre più innanzi in Oriente che in Occidente. Da
l'Oriente la ebbero i Veneziani. Ed a sentire cer
storici della Repubblica pare che le fabbriche di vet
siano state ivi impiantate colla fondazione della citt
Io mostrai che Venezia raccolse dei documenti sop
l'arte vetraria appartenenti al XIII secolo ([1]), e la R
pubblica avendo partecipato alla presa di Costantin
poli (1204), tolse dalla vittoria militare, anche il mod
a meglio conoscere la « perfezione della vetraria
osserva Carlo Marin storico veneziano. Comunque n
troviamo a Venezia un numero considerevole di v
trerie solo alla fine del XIII secolo: siccome ques
vetrerie esponevano spesso la città a degli incendi, u
decreto (1292) del Gran Consiglio ordina a tutti i vetr
di traslocare le fabbriche fuori dalla città e da ciò
numerose fabbriche nell'isola di Murano le quali gi
varono alla quieta e solitaria isola, *ignis ardens*, a
dente per il fuoco come venne detta; ond' essa vid
sorgere palazzi magnifici e splendenti di vita. Così
fuoco che alimentava i suoi vetri, che ad essi da

([1]) Cfr. pag. 32.

vaghezza, fragilità ideale, colori rutilanti, nutriva passioni ed amori in questa piccola città, grande nella storia dei vetri e della pittura veneziana.

La vetreria salì a grandi finezze nel XV secolo, ed appartiene a quel secolo uno dei suoi celebri maestri vetrai, Angiolo Barovieri o Beroviero muranese, di cui vantano saggi di sua valentia il museo civico di Venezia e di Bologna. E gli annali vetrari muranesi e veneziani, s'illuminano d'un altro maestro Giorgio Ballarin o Ballerino (primi anni del secolo XVI) il quale, a sospingere viepiù a trasparenza e bellezza i vetri muranesi, sarebbesi impadronito d'un « segreto » del Beroviero. Non insisterò sul « segreto » e sul modo che pervenne al Ballerino; la storia in questo punto non è chiara, e esistette in antico la fregola dei segreti dove le industrie d'arte salirono a risultati nuovi o inconsueti: così il lettore vorrà rammentare i due maestri citati, onor sommo dei vetri veneziani, affermanti la completa signoria dell'ingegno sulla materia. Chè la spiritosa originalità di impasti, smalti, dorature la quale imprime leggerezza e trasparenza a' vetri muranesi, si congiunge alla linea estetica soprattutto per gli sforzi del Beroviero e del Ballerino; e i primi decenni del Cinquecento salutano la perfezione dei nostri vetri. I quali in linea d'arte, dalla semplicità quasi infantile giungono alla bizzarria (fig. 56), e il loro colore si fonde come in una visione: biancheggia nel latteo misterioso, s'imporpora nel rosa, si attenua nel verde marino, si riscalda nel giallo, si effonde nel viola, si oscura affumicandosi (oh i vetri affumicati di Venezia!) e dall'agata dall'onice, dal turchese, dal lapislazuli, dall'ametista, dal topazio, dal crisoberilla trae toni, colori, aspetti di sogno.

La forma, come dissi, ha la sua parte nella perfezione dei vetri muranesi che ebbero modelli, vuolsi, persino da Tiziano, guardarono gli esempi dipinti dal Palma e dal Veronese; e una raccolta di coppe e tazze, escita dalla imaginazione di Polidoro da Caravaggio, incisa, pare, dal patavino Gaspare Osello o *ab Avibus*, può aver influito sopra la sveltezza e la genialità di questi vetri in epoca di lor lieta espansione.

I musei sono largamente provveduti di vetri, a cui oggi si attribuisce un uso profano spesso di vanità femminile, con manifesto errore: da Venezia e da Murano escirono dei vasetti da profumi, ma escirono una quantità di scodelline secchielli, oliere, fruttiere, brocche lampadette, paterelle, reliquiari in un a coppe, calici, confettiere e vasetti da toelette.

I vetrai muranesi erano ordinati in corporazione *(mariegola)*; la corporazione aveva statuto proprio che oltre a tutto, assicurava un assegno annuo, a ogni iscritto durante la sua impotente vecchiaia; e la Repubblica fu larghissima di concessioni ai vetrai, a tenerne vivo l'entusiasmo e raddoppiarne l'energia

Fig. 56. — Vasetto, vetro policromo di Murano.

Così di progresso in progresso vennero i trionfi cin-
quecenteschi e si videro moltiplicarsi i tipi dei vetri,
grazie all'amorosa tenacia dei vetrai. Le antiche cro-
nache dicono, parlando, con semplice linguaggio, di
principi di re di imperatori:

«... fo condotto a veder el tesoro de Misier S. Mar-
cho et a vedar far veri a Muran.»

E altrove:

«... Monsignor di Vendôme, con gli altri signori
rancesi, andono con le barche picole a Muran, a vedar
ar veri da Anjoleto Barovier, et visto la bottega li fo
ito tolesse quel che il volesse ...»

Ora l'arte muranese si inabissa alla concorrenza dei
revi vetri di Boemia fatti collo stampo, e la sete del-
oro vince il desio estetico.

Il lettore senti parlare di vetri graffiti, filogranati,
naltati a mano: cotal varietà attesta cedevolezza d'in-
egno ed indole viva alla creazione d'arte, e a questa
edevolezza e a quest'indole si debbono i durevoli
uccessi della vetreria veneziana e muranese. La quale,
ngi dall'isolarsi nella fabbricazione dei celebri « sof-
ati », fabbricò conterie da cui l'arte del margaritario
lsificò (ahi!) le pietre fine « le piere false di vedro »,
ovocando pene severissime; e gli « specchi cristal-
ni » i quali, nel tempo si colorirono di opacità, si
ecorarono di fiori e si abbellirono di canne azzurre o
erdi. Cotali specchi, colle cornici analoghe, ne addu-
no assai in qua, come i lampadari e le lumiere, e
loro storia si connette ad un'impresa fallita, trecen-
sca, sopra gli specchi d'acciaio.

Nella seconda metà del XVI secolo si parlava dun-
ue a Venezia di « specchi cristallini », e la loro no-

Continuarono i conventi ad offrire maestri alla pittura su vetro, particolarmente i Gesuati e i Domenicani: i Gesuati nel XV secolo, a Firenze, nel loro convento di S. Giusto alle Mura, raccoglievano maestri onoranti il convento. Stando a documenti conservati nell'archivio di Stato, a Milano si distinguevano in quest'arte, nell'anno 1465 i « fratelli Gesuati » Paolino da Pistoia, Bartolomeo da Siena, Martino da Pisa, Iacopo da Lucca, Lanzellotto da Ferrara, Niccolò da Milano, Giorgio da Firenze; e nel 1477 vi si distinguevano Diodato priore in Bologna, Antonio da Firenze in Firenze; Tommaso da Firenze in Ferrara; Lorenzo da Pisa, in Pisa; Monticello in Pistoia. I Gesuati a Firenze ricevevano ordinazioni di fuori come nel 1477 accettarono di eseguire due finestre ad Arezzo una al duomo una al vescovado.

Milano, che nel duomo e nella certosa di Pavia impiegò una schiera di pittori su vetro, soccorre ragionevolmente lo storico, ricercatore di fatti: un Antonio da Pandino pittore di vetrate appartenne a una famiglia di pittori su vetro, che lavorò nel duomo di Milano dal primo ventennio del XV secolo. Suo padre, fu, sembra, Stefano da Pandino presente nel nostro duomo, come maestro alle vetrate nel 1448; e Antonio lavorava dei vetri alla certosa intorno al 1452; successivamente, intorno al 1476, un Cristoforo de Mottis, era occupato ai vetri della certosa e del duomo di Milano; nè va confuso con Iacopo de Mottis, fratello suo, a quanto pare, di cui si posseggono memorie dal 1485 al 1491.

Alcune di queste vetrate sono in buon essere, molte scomparvero; ed è doloroso che l'incendio all'Esposi-

zione di Milano (1906 agosto), abbia distrutto alcun vetri quattrocenteschi del duomo, grandeggianti in una luce ricca di seduzioni. Furono tolti dalla sagrestia meridionale e ricordavano Cristoforo de Mottis e Stefano da Pandino.

Il padre Marchese, storico degli artisti domenicani, cita un frate Michele, pisano « perfetto maestro di tingere i vetri »; un fra' Giacomo d'Andrea « sufficientemente versato in quest'arte »; un fra' Bernardino, religioso sacerdote detto: *Magister fenestrarum vitrearum optimus* († 1450); e furono domenicani due pittor su vetro che impressero in Italia le pagine più fulgide della pittura da finestre: il beato Giacomo d'Ulma (1407 † 1491) e il nominato Marcillat. Il beato Giacomo d'Ulma, si fermò a Bologna e a S. Petronio ivi offr superbo saggio di sè, insegnando coll'esempio e colla parola. Onde Bologna è sacra alla pittura su vetro; e se alla città fossero capitate meno iatture, essa figurerebbe nella nostra storia ancor meglio di quanto non figuri.

Dal 1440 o 1441 ospitò il nostro domenicano, e durante un lungo giro di anni vi operò. Al suo esempio attinsero maestri insigni di scuola bolognese-ferrarese Lorenzo Costa e Francesco Cossa; e chi voglia ammirare una vetrata si conduca in S. Petronio: fermandosi alla cappella Baciocchi, egli non si sazierà di osservare la vetrata di Lorenzo Costa, l'unica certa d cotal artista stupendo; e si conduca a S. Giovanni in Monte pei vetri del Cossa (1480); e pei vetri di Giacomo da Ulma resti a S. Petronio. Infranti i vetri d S. Domenico, insigne onore del Nostro, la quarta cappella a destra evoca gloriosamente il nome del forte

domenicano in una mistica armonia di espressione e di colori, ardente contrasto al brio policromico del Costa e all'energia formale del Cossa. E Francesco Francia, pure, il sentimentale maestro orefice, pittore e medaglista, ricorre nel novero dei pittori su vetro; e vi ricorrono altri maestri che occupano i primi posti. Si vide così Bartolomeo Vivarini in un'ampia vetrata di S. Giovanni e Paolo a Venezia, i cui cartoni e la cui esecuzione appartengono, invece a Gerolamo Moretto.

Potrei citare altri artisti ed altre opere: il Ghiberti, Paolo Uccello, Filippino Lippi, il Ghirlandaio, Alessio Baldovinetti, esecutori di cartoni per vetrate a Firenze, Lucca; fuori di Toscana il vercellese Martino Spanotti (fior. 1490) seguace di Leonardo e iniziatore del odoma, e indico con molta premura la presenza a apoli di maestri ed amatori della nostra pittura. Colà, 4 gennaio 1576, Gio. Bernardo Francese eseguiva na vetrata per una cappella Brancaccio all'Annunata; un Michele Romano esercitava l'arte delle veate; così un Giovanni Smelis il quale più dei predenti maestri conduce fuori dal nostro recinto (lo nelis decorava con vetri la cupoletta del Gesù, corndo il secolo successivo al Cinquecento) onde ritorno i miei passi dicendo del Marcillat.

Su fra' Guglielmo di Marcillat richiamo dunque la enzione di quanti vogliono sapere ciò che fu e possa sere la pittura su vetro. Questo eminente maestro vetrate (1467 † 1529), affrescante notevole, venuto in lia dalla Francia ove era nato a Châtre (Bourges), matosi ad Arezzo, tanto amò questa città, da esser tutti « reputato e chiamato aretino » dice il Vasari.

E, ad Arezzo, lasciò le prove maggiori di sua estrema valentia, specialmente nel duomo. Il Marcillat, come è famoso oggi, pare fosse riputato egli vivente; a ta proposito racconta il Vasari — il quale dell'eminente maestro scrisse una delle sue migliori biografie — che il Marcillat, aveva eseguito una vetrata per S. Felicita di Firenze e i padri Gesuati la decomposero pe vedere com'era fatta.

Il Marcillat lavorò a Roma sotto Giulio II e Leone X a Cortona e ad Arezzo non solo nel duomo (Tavola CXXXIV [la prima vetrata, nella cappella del B. Gregorio, la finì nel 1517]), ma ancora in S. Francesco ove eseguì il tondo della facciata confermando la saldezza della sua arte generata da suprema ricchezza di mezzi tecnici e da magie policromatiche irresistibili (fig. 57). Ma forse il Marcillat sforzò la sua arte a effetti eccessivamente laboriosi: ad ogni modo lo spettacolo delle finestre nel duomo d'Arezzo, scintillante in sostanze vitree a cui l'ingegno seppe chiedere accordi ineffabili, è spettacolo che smorza ogni critica [1]. Il Marcillat ebbe imitatori e scolari: Pastorino Pastorini, senese, pittore, maestro di vetr (1508? † 1592), un Maso Porro cortonese, un Battista Borro aretino († 1553), un Benedetto Spadari e perfino il Vasari.

Il Pastorini è il più interessante di tutti: nato ne primi anni del XVI secolo in Castelnuovo della Berardegna, in quel di Siena, dove Giov. Michele d'An

---

[1] Il Marcillat avrebbe lavorato in vari luoghi vicini ad Arezzo mi viene indicato un vetro che potrebbe essere suo, piccolo e in cattivo stato (1906) nella Pieve di Sietina.

Tav. CXXXIV. — *Arezzo.* — Vetrata Policroma, la donna adultera, nel duomo.
(Fot. Alinari. Firenze).

rea, suo padre calzolaio dal Ponte di Pontremoli era
enuto ad abitare, il Pastorini nel 1574 era coniatore
lla Zecca de' signori di Novellara, e si mise in Arezzo
otto la disciplina del Marcillat ad apprendere l'arte
ella pittura su vetro e quella dell'affresco: da Arezzo

ig. 57. — *Arezzo*. Grande occhio sulla facciata di S. Francesco.
(Fotogr. comunicataci dall'ing. U. Tavanti).

rnato a Siena, quivi fu adoperato come pittore di
trate e lavorò al duomo dal 1531 al 1533. Nel 1536
ece le vetrate di tutte le finestre del palazzo de' Pe-
ıcci dove stava per essere ospitato Carlo V impera-
re; nel 1541 fu chiamato a Roma da Pierin del Vaga

il quale lavorando, allora, nella sala regia del Vatica[no] per Paolo III, propose il Pastorini al pontefice per [le] finestre di vetro che, disegnate dal detto Pierino, [il] Nostro eseguì e condusse a fine nel 1545, con gran[de] soddisfazione del pontefice il quale dette altri incaric[hi] al Pastorini. Sotto la data 11 novembre 1551 si leg[ge] la convenzione e l'obbligo del Pastorini (ne esiste u[na] precedente) di dar finito entro un certo tempo, l'occh[io] di vetro alla facciata della cattedrale di Siena, ope[ra] vitrea grandissima, la sola pervenuta a noi delle mo[lte] da lui eseguite è il vetro per la rosa della facci[ata] cominciato e tirato tanto in lungo che il Pastorini [fu] imprigionato e rilasciato a condizione di finire que[l] lavoro entro un termine fisso. Il lavoro magnifico, co[n la] firma dell'autore reca quella dell'ordinatore Azzoli[no] Cerretani. Il Pastorini che ebbe un fratello Guido pitt[ore] su vetro, lavorò ancora a Firenze e mi volli ferm[are] un po' su lui, perchè egli si considera meno del s[uo] merito; un fra' Pietro Fungai (fior. nel 1569 autore [di] lavori vitrei a Siena, è uno degli ultimi rappresenta[nti] la nostra pittura nella Città della Vergine.

A Firenze, si potranno vedere delle finestre a gr[ot]tesche nella biblioteca Laurenziana (1558-1568) co[n] stemmi di Clemente VII e di Cosimo I; e alla Certo[sa] in un corridoio, i cui disegni possono essere del P[o]cetti che ivi lavorò molto e bene come affrescan[te]. L'esecuzione può assegnarsi ai Gesuati.

Dalla vaghezza dei vetri alla bellezza dei lavori [di] ceramica il passo non è enorme. Mi fermo a parl[are] della ceramica nazionale nel XV e XVI secolo, glo[ria] purissima del nostro Paese.

L'arte del ceramista nello studio della sua teoria, ella sua pratica, della sua storia, si presta ad una ıfinità di considerazioni artistiche, scientifiche, econoıiche. Come ebbi occasione di osservare, parmi, dal ome e da vasi dell'isola di Maiorca, espugnata dai 'isani e saccheggiata nel 1115, venne il nome di *ıaiolica* usato dai primi del XVI secolo in qua, a inicare, dapprincipio, non la materia di cui componeınsi i vasi fittili, ma il colore che traverso la vernice, ì riverberi metallici, ed in seguito fu caratteristico l ogni stoviglia fittile che non fosse porcellana. E ı Faenza, ove all'epoca del Rinascimento si fabbriırono maioliche con vernice stannifera o smaltate, :nne il nome di *faenze* o *faentine* unito alla voce aiolica, a dinotare la medesima cosa. Dalla vernice ınnifera veniamo alle famose terre invetrate robbiane.

Il segreto della vernice di cui parlo — poichè si putò un segreto — si credette un privilegio di Luca ·lla Robbia, artista eminente del XV secolo (1400 1482). Il Vasari e il Baldinucci, ciò ritennero e agunsero che questo segreto fu portato da una donna i della Robbia in casa di Benedetto Buglioni visto ai tempi del Verocchio (1435 † 1488). Sante Buıoni, suo figliolo (così il V. e il B. ma veramente ·n era figliolo), ereditò il segreto che in lui, a quanto re, si perdè interamente, sebbene ai tempi del Balıucci che questo scrive, molti vi si provassero; tra altri Antonio Novelli, scultore fiorentino, il quale ·tte molto lungi dall'eccellenza dei della Robbia.

Il racconto del Vasari, ripetuto dal Baldinucci, non deve credere (così in una nota vasariana); perchè el modo di lavorare quando altri lo faceva come

maestro Agostino di Duccio (dove?) non si poteva p
dire un segreto; tutt'al più si può congetturare c
il Buglioni apprendesse il modo di far lo smalto
Luca della Robbia o da Andrea suo nipote. Senonc
il proposito di mostrare Agostino di Duccio rivale
Luca della Robbia, sfatando la credenza che Luca
il primo in Italia a usare lo smalto stannifero, non
incontrato il favore di tutti gli studiosi. E il Laba
con nuovi argomenti intese rivendicare a Luca de
Robbia il suo antico diritto.

Sfrondando da errori i segreti difesi e contest
resta il vero cioè: che Luca della Robbia non inve
lo smalto stannifero, egli lo usò tuttavia prima
tutti, in un modo sconosciuto avanti e in parte obli
cioè a cuoprire le sculture e le terrecotte decorati
che lui e i suoi discendenti, soprattutto Andrea,
maginarono; e Luca avendo associato con sapie
opportunità la scultura alla pittura, in una materia qu
eterna, esclamerebbe il Vasari (terracotta e smal
ravvivò la fabbricazione del vasellame artistico,
quale divenne uno dei rami principali dell'arte de
rativa italiana.

Questo per ciò che concerne la storia; quanto
gusto dell'ornamento, esso può facilmente figura
esso dovette intonarsi all'ordine decorativo in uso, s
bene nelle ceramiche qua e là orientaleggi. Qui
grottesche, scene sacre o allegoriche e mitologic
largo corteo di Amori felici e di Veneri inverecon
di Satiri ignudi e di Bacchi ebbri, ritratti, stem
frutta, fiori, esuberanti se si considerano le innu
revoli ghirlande robbiane, festose cornici di picc
istorie smaltate, di stemmi e simili, appartenenti

no stile decorativo che impersona i della Robbia: (figura 58).

Parlando di disegni si osserva che Raffaello, il quale er più ragioni va segnaato nell'arte decorativa, robabilmente non dette lle fabbriche di Urbino e ubbio, il disegno di certe uperbe maioliche, ricerate dagli amatori come dipinti e le sculture anche. Mercè le indagini el marchese G. Campori sa che un parente di affaello Sanzio, Raffaello iarla d'Urbino (la madre Raffaello appartenne la famiglia Ciarla) fabicò delle maioliche verso metà del XVI secolo, iitando le grottesche che credettero creazione del nzio; da ciò la probae confusione, probabile rchè non si esclude che Sanzio non abbia contriito in guisa diretta alncremento della ceraca nella parte ornamentale.

Fig. 58. — Motivo d'una ghirlanda robbiana, terracotta invetriata scolpita e colorita.

E ancora: Raffaello non può aver disegnato a Luca lla Robbia — non il celebre Luca di Simone come credette morto 1482 ma Luca d'Andrea suo nipote

— gli ornati delle piastrelle smaltate destinate al p
vimento nelle loggie e in varie sale dell'appartament
di Leone X? A ogni modo le grottesche o gli orna
impropriamente detti « alla raffaellesca », furono ad
peratissimi dai ceramisti del XVI secolo e Raffaell
almeno indirettamente, servì la ceramica se i pittori
vasi, piatti, vassoi ne riprodussero le composizioni
stampe di Marcantonio Raimondi; il che è indubitabil

Rivenendo a Luca della Robbia, se ne dovessi fa
la nota dei lavori in terracotta invetriata, avrei mol
da scrivere anche limitandomi alla sola Toscana, o
Luca ebbe campo di sfoggiare l'ingegno ormai n
anche in lontane regioni. Ma la limitazione sareb
improvvida ed ingiusta: perchè Luca divulgò e fe
amare la sua arte, ed aperse o contribuì ad aprire
occhi ai ceramisti dei paesi umbri e marchigian
quali poi ne ebbero onore.

A parte Urbino, a cui Luca della Robbia mode
per S. Domenico, una celebre lunetta invetrata, G
dara ricevette un cospicuo altare da Andrea de
Robbia, e Arcevia lo ricevette da Giovanni della Rob
figlio di questi, autore della decorazione ceramica
bella e fastosa che veder si possa, il gran fregio,
rosoni e le figure angolari, parafrasi degli stemmi
rentini sui canti delle facciate allo spedale di Pist
(fig. 59); a parte dunque Urbino, Gradara e Arce
le Marche diligentemente esplorate, da Ancona a I
reto, da Iesi a Pesaro, da Cupramontana a Cas
piano, a Palazzo d'Arcevia, a Serra San Quirico,
Avacelli, a Montecassiano, a Macerata, contengono
patrimonio impressionante di lavori ceramici, sop
tutto in altari, tabernacoli, lunette; di opere cioè a

a famiglia robbiana s'interessò molto. Nè si dice che uttociò sbocciasse dai della Robbia, si assevera che, olti alcuni lavori robbiani, tolte le fatiche di fra' Am-rogio della Robbia (gli storici lo fanno morire nel 1504, lata d'un suo presepio in S. Spirito a Siena) presente nella Marca a Montesanto (l'attuale Potenza Picena) ve lavorò, e el 1524 comrava una casa e ove ancora hiamò suo fratello frate anche ii, fra' Mattia, quale sopravvisse ad Ambroio e continuò grandioso altre di terracotta ssunto insieme fratello per la chiesa di S. Francesco a Macerata; - tolte le fatiche, dico, di fra' Ambrogio, non esclusa pittura e invetriatura di vasellame, l'arte introdotta questi nostri paesi dai della Robbia, valse germe fendo su fecondissima terra; e l'ingegno locale nutrì

Fig. 59. — *Pistoia.* Figura angolare, terracotta invetriata scolpita e colorita allo spedale del Ceppo. (Fot. Alinari, Firenze).

questo germe. Perciò le Marche con soddisfazione evo
cano il loro Pietro P. Agabiti di Sassoferrato (1495
† 1550 circa) autore delle più vetuste maioliche mar
chigiane.

Luca della Robbia tenne compagni di lavoro nell
terracotte invetriate Ottaviano ed Agostino (1418 † 149
di Antonio di Duccio, scultori entrambi; i quali con
tribuirono a mantenere viva la fiamma di quest'arte
ed ebbe continuatori, come discendenti di sua fami
glia, Andrea della Robbia, nato da Marco, fratello
Luca, fino a Girolamo della Robbia (1488 † 1566),
quale andato in Francia, secondo il Delaborde nel 152
o 1526, quivi lavorò in terracotta invetriata per Fran
cesco I, e lasciò figlioli che ne continuarono la discen
denza molto onorata di gradi, parentele e ricchezze
Nè è da credere che l'arte dei della Robbia rimanes
segreta in Francia; perchè Girolamo a Parigi, se no
dei concorrenti, trovò dei collaboratori, e lavorò ne
celebre castello di Madrid « bastiment de Boullougne
e in quello di Fontainebleau. Luca della Robbia no
isdegnava l'arte decorativa; anzi il capo della dinast
robbiana spirito facile, pratico e ardito, allato del
statuaria si piaceva a modellare e colorire ogni spec
d'ornamenti per l'architettura. In questo ramo pr
dusse un tesoro di bellezze: vanno esaminati gli stemm
fioriti da corone all'esterno di Orsammichele, dell'Ar
dei Medici, dei Setaioli, dei Mercatanti che hanno
loro corrispondente in quelli dei Pazzi e dei Serristo
al palazzo Quaratesi (1460-1470) e nei medaglioni
una vòlta in S. Giobbe a Venezia ch'io assegno
Luca. Il quale, decoratore, non meno completamen
appare nella vòlta della cappella al cardinale del Po

ɔgallo, in S. Miniato a Firenze (1460), su un fondo
'oro, e nella cupoletta, alla cappella dei Pazzi, ca-
olavoro del Brunelleschi (1420 circa), in S. Croce a
irenze; nè io posso lumeggiare Luca della Robbia
he, decoratore intellettuale, fu guida eminente di suo
ipote Andrea della Robbia (1425 † 1525), l'inspirato
naestro, il Beato Angelico della scultura, a cui gli
lti sensi di statuario non occultarono le vivezze del-
arte decorativa: anzi Andrea, che ebbe pura la visione
ella bellezza, non trascurò la decorazione assistito,
ome lo zio, da vari garzoni, ond'è saggio di vera
leganza e signorilità un fregio a festoni e candelabri
491) in S. Maria delle Carceri a Prato, la bella chiesa
i Giuliano da Sangallo. Avanti, egli modellò l'ado-
abile poema di giovinezza, ornamento architettonico
ello spedale degli Innocenti a Firenze (1463 circa),
on una serie di tondi a tutti noti; e dopo (1505 circa)
eguì una vôlta a botte cassettonata, bianco azzurro
oro, nel duomo di Pistoia, squisito abbellimento
terno a questa chiesa.

Nè parlo di Giovanni della Robbia (1449 † 1529?)
glio d'Andrea, vòlto al Verrocchio ai danni della sua
ersonalità: autore del fregio nello spedale di Pistoia,
a citato, d'un leggiadro ciborio nella pieve di S. An-
ea a Doccia (Firenze) che qui si cita sugli altri per
sere poco noto, egli die' all'arte decorativa delle
agnifiche ghirlande, ideò (1497), uno squisito lavabo
S. Maria Novella e, a parte il corredo ornamen-
le di fiori e fronde, cornice immancabile ai suoi
tari ai suoi tabernacoli alle sue lunette, Giovanni fu
ttore, nelle sue composizioni, più di Luca e Andrea,
danni però della misura di cui i due ultimi maestri
rono quasi inarrivabili campioni.

Ed ecco, a principiare dalla metà del XV secol
la fabbricazione della ceramica rameggiare inesau
bile per le città d'Italia; ecco l'arte in vasi, vass
barattoli da farmacia, scodelle, fiaschette, orcioli, ca
delabri, discesa dalle vette della solenne bellezza, gi
vine e vaga nei palazzi, nelle case, nelle boттegh
diffonditrice di gentili idealità; eccola accolta con c
fusione corrispondente alle speranze che essa susci
e alla vita da cui essa va animata. Dovunque si apro
fabbriche ceramiche in Italia con tale impeto che n
si vide l'eguale; neanche l'arazzeria scuopre la c
riosità e feconda desideri quanto la ceramica, ar
democratica e pratica per eccellenza. Faenza, U
bino, Pesaro, Gubbio, Deruta, Casteldurante, Cafa
giolo, Ferrara, Venezia, Padova, Bologna, Lodi, Ma
tova, Città di Castello, Modena, Siena, Genova, A
bissola, Torino, Fabriano; questa nota è quella
alcune città che videro fumare, incessanti, i celel
forni da cui escirono le maioliche « a gran fuoco » t
soro di gloria italiana. Fra i luoghi meno noti e me
esplorati, collocherò Recanati e Sant'Elpidio a Ma
che videro il fumo di lor fornaci: Recanati fabbri
stoviglie fini e i prodotti elpidiesi si slargarono al
là dal paese d'origine.

Dalla metà del XV secolo dunque, in un giro
lustri passando al XVI secolo, verso la cui metà
nostre ceramiche salirono al grado estremo a declina
e cessare all'arte, sulla fine del XVI secolo, esse
produssero in migliaia e migliaia di pezzi, tanto c
per fragili questi siano ed esposti ad essere facilmen
infranti, se ne conservano il numero che se ne vogli

Faenza vide la fabbrica più antica, certo una del

più antiche e ragguardevoli d'Italia: nel 1485, già se
ne esaltano le briose maioliche, onde il Piccolpasso,
ceramista a capo di una fabbrica rivale a Casteldurante,
scrivendo nel 1548, elogia i prodotti di Faenza e li
colloca al primo posto. *Faenze* fu titolo delle cera-
miche in genere; e l'influenza dei ceramisti di Faenza
fu profonda sia per bontà di prodotti sia per facile
emigrazione.

Le fabbriche di Venezia ebbero degli artisti faentini,
ne chiamarono Padova, Ferrara, Mantova e ceramisti
faentini si spinsero a Lione ed a Nevers. Il vasel-
lame di Faenza il più vetusto, ha un certo accento
orientale persiano nell'ordine decorativo; e si ornò di
grottesche e figure: i vasi faentini con grottesche in
un'ardente armonia di linee e colori, si citano a mo-
dello. Le fabbriche erano diverse, più o meno ordi-
nate a sensi di originalità e bellezza: e a Faenza go-
dette buon nome la casa Pirotta, e tra gli artisti si illu-
strarono un Biagio de' Biasini chiamato a Faenza da
Ferrara nel 1515 da Sigismondo d'Este, un Antonio
ceramista valoroso chiamato a Ferrara nel 1522, un
Cesare Cari pittore che dopo aver lavorato a Faenza
fino al 1536 si stabilì a Urbino, e un Atanasio Bal-
dassara Manara faentino, usa mettere intiera la firma
nei pezzi ceramici. Urbino, colle sue fabbriche si unisce
a Faenza nella gloria ceramica nazionale, e toccò il
culmine nel secondo quarto del XVI secolo.

Mostrai se si può credere alla tradizione che Urbino
ricevesse molti disegni da Raffaello; certo Urbino sotto,
gli auspici dei Montefeltro, di Guidobaldo II, e col-
l'opera di artisti cospicui, divise la potenza italica nella
ceramica, e figura splendidamente nella nostra storia.

L'artista che contribuì vivamente al grande suc cesso dei prodotti urbinati fu Francesco Xanto Avell di Rovigo detto Mastro Rovigo (op. 1532-42) pittor ineguale, non privo d'una certa eloquenza. Egli lavor spesso dalle stampe di Raffaello, non copiandole m traendone motivo a immaginose composizioni; ond egli impresse un suo carattere alle faenze urbinat

All'Avelli va unito Guido Durantino, o Guido Fon tana (fior. nel 1535), il quale appartenne a famiglia c smaltatori o pittori su maiolica: costui fiero di sè, us la firma intera sulle sue opere, talora la accompagn col titolo del soggetto delle opere stesse, e benchè d segnatore scorretto, le sue maioliche energiche di co lorito, rivelano un largo senso della decorazione.

Ebbe un figlio Orazio (fior. nel 1560) onore, anch lui, della ceramica urbinate, specialmente abile nel pittura a grottesche che trattò, alternandola con gust a medaglioni figurativi. Alle volte egli empì di gro tesche tutte le superfici, vasi o piatti, come in u vaso che potrebbe appartenergli (fig. 60); ed assisti da un m.° Antonio Nani, Orazio Fontana aperse a T rino una fabbrica di faenze coadiuvato dal duca Em nuele Filiberto.

Pesaro e Gubbio emergono pure nella nostra stori Pesaro vide fabbriche sue in epoche corrisponder alle più alte meraviglie della ceramica nazionale. Passeri assicura che si aperse nel 1462 una fabbri pesarese di maioliche; e, certo, le ceramiche di ques città, concorrono con decoro all'onore della nostra art (Tav. CXXXV). Vuolsi che Pesaro abbia creato il ti delle maioliche ornate da ritratti e da imprese; ciò non si contrasta, le fabbriche pesaresi cominci

ono presto, questo tipo decorativo: alcuni esemplari
on ritratti, risalgono all'ultimo scorcio del XV secolo
ig. 61 e 62).

Gubbio è diversamente interessante, essendo il luogo

g. 60. — *Urbino.* Vaso con grottesche dipinte, fabbrica urbinate.

mastro Giorgio Andreoli († 1533 circa). Creduto
vese fu invece lombardo, d'Intra; creduto cera-
sta, scultore e pittore di maioliche, egli fu sol-

tanto sommo riverberatore e godette gran fama
suoi tempi e dopo. Attivissimo, il lavoro gli veniv
incessante e lo ebbe dall'Avelli, lo ebbe da Oraz
Fontana e tuttociò luminosamente dimostra che « M

Fig. 61. — *Pesaro.* Piatto con ritratto, fabbrica pesarese. (Fot
Alinari, Firenze).

stro Giorgio » si valutava quanto si merita, dagli arti
della pittura ceramica: e tanto si attribuì importan
al riverberatore eminente, che ei firmava i suoi riv
beri, le sue divine iridescenze, insieme all'autore de
pitture. Ciò si vede nel catalogo del Fortnum e
parecchi esempi: ed ora è un **M** o un **G**, ora un **G**

nsomma Gubbio deve la sua fortuna a mastro Giorgio \ndreoli.

Faenza si ricorda in alcune faenze di Deruta (Perugia), e si ricorda Urbino: Deruta nel 1461 avrebbe

Fig. 62. — *Pesaro.* Piatto con ritratto, fabbrica pesarese. (Fot. Alinari, Firenze).

ominciato a diffondere i suoi prodotti ceramici; ma uesta notizia va accolta con riserva, e va ammessa uella che attribuisce ad epoca meno alta (1501 perno 1525) le prime fabbriche derutine; l'importanza elle quali consiglio a non trascurare. Si ricorda un vido lustro giallo camoscio d'un chiaror tenue, partiolare quasi esclusivo a Deruta, vinto però dal brio

metallico di Gubbio. Nell'ordine decorativo le maio
liche derutine simpatizzano colle grottesche alla faen
tina e colle figurazioni all'urbinate, alle quali Derut
fu attratta; e, a riescirvi, invitò dei maiolicari com
Francesco da Urbino (fioriva nel 1537) non unico mae
stro urbinate ivi, dove si formò bel nome un maio
licaro uso a firmarsi El Frate (d'Urbino? [fioriva ne
1545]) vago d'un colorito bruno monotono, facile a ri
conoscersi; ed è vanto la eroica resistenza di Derut
poichè essa fabbricava maioliche ancora nel XVII
secolo, maioliche industriali però.

Urbino rivive a Casteldurante (Urbino), altro centr
di faenze cinquecentesche e attivissimo centro fra
più alacri d'Italia; come Deruta esso si sostenne ne
tempo e quindi emerge sulla maggioranza delle fal
briche nazionali, ed impiegò pittori efficaci a giudicar
gli ornamenti svelti, coloriti con larghezza, dei pro
dotti suoi bianchi sul tema dei giràli, degli intrecc
dei trofei spesso su fondo di colore.

Casteldurante fu molto nominato pei barattoli d
farmacia con grottesche cupe sino al nero; e non pu
dissociarsi dal nome del Piccolpasso, direttore d'un
fabbrica durantina sorta sotto gli auspici di Guido
baldo II. Egli è autore di un famoso trattato *Li tr
Libri dell'arte del Vasaio*, miniera di nozioni che f
tradotto in lingue estere (buona la traduzione frances
di C. Popelyn [1860]), il cui ms. venne acquistato ann
sono dal museo di Kensington.

Vorrei ora dire che Cafaggiolo a cui fu negato i
diritto d'un qualsiasi concorso alla ceramica nazionale
che provocò una fiera polemica fra chi giurò sull'ine
sistenza d'una sol fabbrica in questa terra e chi insi

stette e dette le prove di quest'errore; vorrei ora dire che Cafaggiolo, fabbricò delle maioliche che gli appartengono e non escirono da forni della faentina Ca' Fagioli come si suppose e si sostenne; ma il paragrafo lungo, mi consiglia ad abbreviare: così, confermata l'esistenza delle maioliche di Cafaggiolo, cresciute però sotto l'influenza dei prodotti di Faenza, segnalata l'analogia vivida, sincera che non esclude alcuni accenti cafaggiolesi, sussidio necessario ai classificatori di maioliche, passo ai pavimenti maiolicati onde l'Italia va portentosamente ricca.

Accennai il pavimento delle logge Vaticane, le più ragguardevoli, le logge « raffaellesche ».

Queste logge ricevettero un superbo pavimento di mattonelle maiolicate da Luca figlio d'Andrea della Robbia, nel 1518: e il pavimento, in gran parte consunto, si sostituì nella metà del secolo scorso con un impiantito bianco e grigio, il quale fu rifatto a sua volta, pochi anni or sono, e le mattonelle andarono a finire in una cappella di S. Silvestro a Montecavallo, e non è possibile che queste stesse mattonelle si siano allargate su qualche sala del Vaticano che non la lunga corsia delle logge.

Roma comunque non va sguernita di pavimenti maiolicati: la cappella dei conti Venuti in S. Maria del Popolo, la cappella della Rovere affrescata dal Pintoricchio nella stessa chiesa, vantano dei pavimenti che dovettero somigliare quello delle logge Vaticane; e la storia insegna che Alessandro VI (1492-1503) e Pio IV (1559-66) si interessarono, l'uno ad alcuni pavimenti maiolicati nelle sale borgiane, l'altro a quelli delle logge di Giovanni da Udine e della palazzina papale edificata da Pirro Ligorio.

Gli esempi, dunque, non mancano a Roma, anch
se Viterbo, Perugia, Bologna, Milano, Venezia, Sien
e Napoli non ne offrissero esuberantemente.

Quanti bei motivi ornamentali e figurativi! Che co
piosa fantasia si sparge in questi impiantiti indi
spensabili al completamento d'uno spettacolo d'art
che assimila nella bellezza affreschi, pale, scultur
vetrate!

Qui si dà saggio d'uno di questi pavimenti maiol
cati (Tav. CXXXV); l'originale appartiene alla cappell
dell'Annunziata a S. Sebastiano in Venezia: ben co
servato, è un' opera fondamentale nel genere che
studia e soleggia la maiolica faentina appartenendo
ceramisti di Faenza e ad epoca eccellente (primi d
XVI secolo).

Da questo pavimento esula il motivo figurativo:
tipo dei medaglioni che dai piatti scese ai pavimen
come in certe mattonelle d'un impiantito in S. Pao
a Parma nel museo archeologico di questa città (150
faentino ancor esso presumibilmente, e in altri luog
come nel pavimento della cappella Brancaccio già
S. Angelo a Nilo, in Napoli, ove si veggono alterna
medaglioni e ornati come in un pavimento della ca
pella di Sergianni Caracciolo in S. Caterina a Carb
nara, stessa città.

Nè si pensi che le mattonelle svolgono dappertut
dei quadri come nell'esempio di Venezia: a Napoli
disegni si svolgono sull'ottagono entro cui si all
gano mattonelle a fiori, ritratti, putti, animali, edifi
d'architettura (pavimento nella cappella del Pontano
ed il colore si distende su questo pavimento, ga
spesso, a tinte bene sterzate e in armonie piacevoli

Tav. CXXXV. — *Pesaro.* — Piatti, Leda col cigno e Ro

fabbrica urbinate nell'Ateneo. (Fot. Alinari, Firenze).

. CXXXVI. — *Venezia.* — Pavimento di mattonelle maiolicate, nella cappella dell'Annunziata a S. Sebastiano.
(Fot. Alinari, Firenze).

ıergiche. V' hanno, fra la serie dei pavimenti maio-
:ati, dei pezzi di gusto floreale (cappella de Ca-
ellis in S. Caterina a Formello, Napoli), i quali sem-
ano esprimere sensività moderne; ed io, a riepilo-
ıre, scrivo una nota importante, delle città in cui,
buono o mediocre o cattivo stato, si veggono dei
vimenti in maiolica. Napoli sta alla testa (S. Gio-
nni a Carbonara, S. Caterina a Formello, S. Pietro
Maiella, S. Lorenzo, S. Maria delle Grazie a Capo-
poli, ex-monastero di Donnalbina monastero di Donna-
gina, e il più vetusto di Napoli, S. Anna de' Lom-
rdi o Monteoliveto: allato di Napoli metto Capua
r ragione geografica; eppoi, su su, Roma, Viterbo,
ello, Perugia, Nonantola, Parma, Bologna, Milano,
dova, Venezia, Siena (S. Caterina, cappella Docci in
Francesco [che fine ebbe? vidi delle mattonelle al
nsington; penso che appartengano a Siena] pa-
zo del Magnifico [disperso] S. Agostino): la rac-
ta non è piccola, dunque, e ad essa attingano gli
diosi di storia.

quali, nel campo fiorito delle ceramiche hanno da
diare un altro ramo: quello dei rivestimenti di
ttonelle usate specialmente a Genova e a Savona
XVI secolo, in un alla bellezza di squisiti affreschi
rottesche onde si adornano atrii e scale: quivi il
tributo spagnolo s'intreccia al nazionale e il tipo
li « azulejos » si ravviva nella memoria. Queste
tonelle sono chiamate « lagioni » in Liguria; nè so
nta fede meriti la notizia, che e' sarebbero state
odotte a Genova da un Lorenzo e Giovanni Nico
ni.

'Estero possiede ancor esso, prodotti particolari

e artisti degni; e se Manises e Valenza si distinser nel lavoro degli « azulejos » la Francia, che pı vide crescere nel proprio territorio un ramo del dinastia robbiana, vanta un principe della ceramic: Bernando Palissy (1510? † 1590): e le *figulines* (questo maestro « Architecteur et Ynventeur de grot(figulines des rois de France », i suoi famosi piatti, b cini, vasi, ornati di rettili, conchiglie e di foglie c perte da smalto inusitatamente profondo, giustificai la fama del tecnico e dell'artista. Inoltre la Francia afferma colle maioliche caratteristiche di Saint-Po chaire (Deux Sevrès) assegnate a ceramisti italici, sp triati, fabbricate con originalità di concetto e di form da maestri locali che, secondo Ed. Bonnaffé, tolsero materia prima non lungi da Saint-Porchaire, vicino Thouars, a Parthenay. Ciò non falsa il principio espansione, orgoglio all'arte italica del Rinasciment in special guisa delle faenze. Non è qui il caso mettere accanto a Girolamo della Robbia a Parigi ı Giuliano Gambini di Faenza; un Gianfrancesco di P saro, un Sebastiano Griffo di Genova a Lione; ı Giovanni Ferro a Nantes; un Orazio Borniola a Crois un Guido di Savino ad Anversa, missionari ital della ceramica e dello smalto stannifero in paesi for stieri i quali impararono da essi novelle vie d'arte di bellezza.

Parlavo di pavimenti.

Il pavimento più bello d'Italia cuopre il duomo Siena, e la sua storia va oltre il Rinascimento: es illustra e glorifica un artista locale Domenico di Pa Beccafumi (1486 † 1531) detto Mecuccio, Mecheri o Mecarino suo capitale artista il quale vi faticò d

Tav. CXXXVII. — *Siena.* — Pavimento marmore
(Fot

toria della fortuna e la strage degli innocenti.

Tav. CXXXVIII. — *Siena.* — Pavimento marmoreo del duomo, sacrificio d'Elia (Fot. Alinari, Firenze).

517 al 1546 (Tav. CXXXVII *a*). Avanti il Beccafumi il
avimento ricevette dignità di bellezza da Bernardino
'intoricchio, e la storia della fortuna, che riproduco
Tav. CXXXVII *b*), venne da questo disegnata nel 1505:
vanti e prima questa data, una legione di artisti por-
ırono al pavimento di Siena l'energia del loro pen-
iero: dal 1423 vi furono addetti Domenico di Niccolò,
astiano del Corso da Firenze, Agostino di Niccolò da
iena, Urbano di Pietro da Cortona, Antonio Fede-
ghi, Vito di Marco, Luigi di Ruggiero, Neroccio di
artolomeo Landi, Guidoccio Cozzarelli, Matteo di
iovanni (Tav. CXXXVIII) [1], Benvenuto di Giovanni
el Guasta che lavorò al pavimento nel 1485; e si co-
osce quello che die' al pavimento ciascuno di questi
aestri, da quando il Milanesi esumò i documenti
pra il pavimento stesso. Ma da allora in cui im-
esse i *Documenti su l'Arte Senese* (Siena 1854-56) la
oria si rinnovò e si scoperse che il Beccafumi non
ıtra nelle scene a tratteggio come prima si diceva, e
fu esecutore un suo discepolo Giambattista di Gi-
lamo Sozzini, che può aver preso i cartoni del Bec-
fumi. Chè il pavimento meraviglioso consiste in
stre marmoree sulle quali sono tracciate, collo scar-
llo, delle fascie ornamentali e delle storie; i solchi
no riempiti di mastice nero, le figure lavorate a
iaroscuro ora per mezzo del tratteggio, ora per

---

[1] Questa storia, la strage degli innocenti, mi pare rivesta tale
attere di bellezza e nobiltà da giustificare, qui, il ricordo che
a appartiene a Matteo di Giovanni, il famoso quattrocentista se-
e, autore della tavola, collo stesso soggetto, nella chiesa di S. Ago-
o a Siena. Questa, del 1482, supera l'efficacia della composizione
pavimento del duomo.

mezzo di marmo bianco o bigio; col nero entra un po' di rosso e queste poche tinte servono a dar vita a figure ed architetture. Il gusto delle storie si vede nelle mie riproduzioni; e, sul vero, la semplicità quasi rude del disegno subordinato alla materia da cui riceve la forma, supera ogni idea.

Sorvolo sul pavimento nel duomo a Lucca che porta il nome di Matteo Civitali: esso, logorato, fu rifatto nel XVIII secolo.

8

Il grande movimento d'idee e di cultura che integra il Rinascimento, coincide con uno dei più grandi eventi che la storia registra; l'invenzione della stampa facile mezzo di comunicazione che gli antichi sistemi di scrittura, i codici manoscritti medievi, non ebbero non essendo basati sulla mobilità dei tipi quattrocenteschi. Gloria tedesca, olandese o di chi? Il vero inventore ne sarebbe stato, secondo l' opinione comune, Giovanni Gutenberg, ossia Giovanni Gensfleisch di Gutenberg nato a Magonza prima del 1400 vissuto a Strasburgo, dove avrebbe fondato una società per l'esercizio della tipografia, disciolta e riannodata a Magonza, ove la società raccolse sorti più liete: chè essa portò a battesimo il primo libro completo che si conosca (1455 circa), la Bibbia detta Mazarina. Da ciò la fondazione della prima tipografia.

Tutto questo correrebbe liscio senza le numerose opposizioni sbucate, nel tempo, da varii luoghi; esse squalificherebbero o attenuerebbero la gloria dei Gutenberg al cospetto di Lorenzo Jannszoon detto Coster

inventore legittimo della stampa al quale ad Arlem, verso il 1440, sarebbe stato involato il segreto portato a Amsterdam, a Colonia, a Magonza da un suo lavorante. Così Gutenberghiani e Costeriani si accapigliano e la grossa disputa scanica rampolli: lo straburghese Giovanni Mentel poco fortunato, ahimè! e Pamfilo Castaldi medico e tipografo (fior. nel 1456), feltrino cooperatore, almeno, all'invenzione dei tipi mobili per la stampa. La quale, indipendentemente dai suoi pregi d'ordine decorativo, si prospetta nella nostra istoria suscitatrice d'una nuova attività nelle legature di libri e nell'arte del cuoio.

Per noi studiosi la più gradita applicazione di quest'arte è quella delle legature. Ciò ne adduce a Venezia, città sacra ai cuoi lavorati e alle legature aristiche; la cui origine sarebbe vano chiederla al Rinascimento anche dal meno impreparato lettore. Io ndicai coperte d'evangeliari medievi, or metalliche cintillanti di gemme come corone regali di barbari; r eburnee esprimenti grazia tutta bianca e mansueta; senza risalire agli astucci lignei dei papiri vetusti, lestinati a conservare documenti preziosi e scritture li pregio, ricordo le striscie di cuoio di bue o cervo essibile e resistente, sui dorsi del libro e sui margini elle assicelle, forma più modesta di legatura antica meglio consociata alla legatura classica, a quella che bbandonati i fasti medievi, si ornò con eleganti belezze.

A Venezia nel 1469, Giovanni da Spira fondò la rima tipografia; subito dopo nel 1470 Niccolò Jonson i Sommevoire (Champagne) e Cristoforo Valdarfer i Ratisbona vi impressero dei libri, sinchè comparve

radioso, sul cielo dell'arte tipografica, Aldo Manuzio da Bassiano in quel di Velletri (1450 † 1515), che condottosi a Venezia vi scovò la fortuna probo, saggio ed attivo. Egli stampò dei libri che sono monumenti tipografici come l'« Ipnerotomachia » di Polifilo (1499) e tenne bottega di legatore come usavasi negli albori della tipografia, in cui l'arte del libro viveva in unità onde allora dall'officine, nelle principali almeno, il libro esciva cucito e legato entro artistici cuoi.

Il cuoio deve l'arte che lo insignorisce ai paesi orientali; e i famosi « corami d'oro » Venezia trasse a nobiltà, lavorandoli artisticamente sugli esempi di tali paesi: onde gli artisti del cuoio, crearono un'arte la quale, col succedersi del tempo, si evolse nella tecnica e nell'estetica. Che il cuoio ricevette impressioni a freddo e a caldo, decorazioni monocrome e policrome, applicazioni d'ori e di metalli, eleganze sfarzose e delicate, e si ammorbidì, si modellò coi ferri caldi, si colorì, si punteggiò, si lucidò, si compresse con matrici, si stampò con rilievi, si lisciò, si brunì, si intagliò a formare rilievi cassettonati nelle legature dette « alla veneziana », raffinatezza d'un lavoro che è sforzo inamabile di eleganza, e si ridusse paziente materia a ricevere, nelle legature, la impressione dei « piccoli ferri », punzoni combinati con industria a svolgere temi decorativi di fascie, angoli e fiori centrali.

Esaminando complessivamente l'azione di Venezia nelle legature, si scorge a colpo d'occhio, nei saggi quattrocenteschi, uno spirito orientale ancor più acceso di quanto non sia in altre produzioni decorative; perciò taluno asserì che le prime legature veneziane escirono da artisti musulmani: io non mi associo a quest'idea

Tav. CXXXIX. — Particolari di legatur

npressi e policromi. Arte ital. dec. e ind.

erchè l'arte decorativa veneziana è pervasa da esosmo orientale; e limitandomi a qualche esempio, anchè contestare la relazione marcatissima, la comprovo on fatti disegnando da uno fra i molti particolari 'un Corano a mia disposizione, un saggio (fig. 63), e ettendolo a immediato raffronto con delle legature eneziane: (particolari [Tav. CXXXIX]) ed assieme (fiura 64). Ciò chiarisce la equivalenza dei motivi fonmentali smerlati, dall'intreccio floreale, dal taglio lle foglie stilizzato in una maniera la quale, davanti saggi veneziani, devesi dichiarare assolutamente entale.

Nè i miei disegni colle riproduzioni monocrome sono mpiutamente efficaci: l'orientalismo di essi, dei parolari che sono cinquecenteschi quanto è quattrontesca l'altra legatura, si rafforza sul vero fiammegnte in colori come un tessuto: il desiderio dello rzo fecondò la policromia e le legature veneziane accesero di colori. I motivi lineari emersero in tinta asi bassorilievi sul fondo sottostante o si tagliarono, lmente, formando due piani distinti nelle legature lla veneziana ».

l mio saggio più sfarzoso è il secondo, il cui fondo glierino aiuta l'energia dell'oro, dei verdi, delle lacche gamente diffuse, sopra le piccole fasce lo stemma e ori, i quali si aprono a motivi simmetrici, come la decorazione musulmana. E il lettore s'immagini vivezza d'assieme, che brio quivi sorge dai conti di linee e colori.

e legature non si alimentavano di gemme, ma non icavano ad ogni solennità; e il metallo che fu elento di arte e ricchezza, nelle legature medieve tor-

nava in vista con fermagli in angoli marginali, co
medaglioni, con bottoni che il cesello carezzò or sobri
or sfarzoso Venezia possiede una superba legatura d
questo tipo col me
daglione di Anto
nio Grimani la qua
le, ricca meglio d
ogni altra, si rian
noda alla tradi
zione medieva, e s
distacca da una se
rie di legature i
marocchino verd
tenero, lavorat
con signorile timi
dezza.

Fig. 63. — Particolare nella decorazione di un Corano.

A' tali legatur
ricorre il pensier
che si nutre di idea
lità le quali no
sfolgoreggiano i
intrecci laboriosi d
linee, in contrast
clamorosi di colori
e si stilizzano i
sobrietà di inqua
drature annodate, in esilità di foglie che compongon
fascie, sormontano linee, in un'armonia quieta e leg
giadra, che innamorò uno dei principali bibliofili de
Rinascimento, un amatore di libri e di legature, i
cui nome corre indissolubile coll'arte che ora c'inte
ressa: Giovanni Grolier o Grollier (1479 † 1565). Co

i usò mettere la scritta singolare *Io Grolierii et icorum* su un piatto delle legature della propria reria.

Queste legature che avanzano numerose, per quanto libreria del Grolier sia dispersa, escirono da mani

ig. 64. — *Venezia*. Legatura veneziana, cuoio nella Marciana.

iane; e il nome che si dà loro di « legature alle olier » esprime la preferenza che esse ricevettero grande bibliofilo, il quale visse i migliori anni in ia, ed in Francia, avviò legatori ad imitare l'arte tra dei libri. Questi legatori poterono essere fran-

cesi o italiani, appartenenti alla numerosa coorte d
artisti italici, seminatori di bellezze nostre del Rina
scimento, nelle città della Gallia.

L'arte delle legature ebbe i suoi sollecitatori, e a
lato del Grolier sta perfettamente Tommaso Maio
veneziano (?) (fior. nel 1553) che deve aver conosciut
il Grolier, con cui ebbe comune il pensiero di fa
parte agli amici dei propri libri: *Tho. Maioli et ami
corum:* (il pensiero si allargò ad altri bibliofili qua
a restringere la vendita dei libri; il qual fatto non
dolce per chi scrive volumi, per chi li stampa e pe
chi li vende.

La varietà conforta sufficientemente lo studioso, ben
chè l'invenzione de' piccoli ferri per le dorature a man
combinantisi in cento o mille guise, imprima un cert
formalismo, nei particolari, alle legature del Rinasc
mento: trattasi di stelle, di fiori, di foglie, di nodi,
tuttociò si combina a capriccio del legatore. Il qual
per quanto possa assomigliarsi al poeta che verseggia
rime obbligate, poteva esprimere ivi un'idea d'art
una visione di bellezza, non tanto nella combinazion
degli ornati, quanto nella tinta della pelle e nel var
colorire degli ornati stessi. Nè va obliata la invenzion
dei piccoli ferri: non più vecchia del XV secolo (fine
nel secolo successivo pigliò una estensione notevol
senonchè la varietà sul nostro cammino splendeva fuo
dalla immagine vincolata da questi ferri; e la nost
storia raccoglie la notizia d'un bibliofilo medico gen
vese, Demetrio Canevari, (seconda metà del XVI s
colo) il quale avrebbe fatto capo a uno stile di legatu
cinquecentesche a cammeo: ornate d'un medaglion
nel mezzo, non sembra che il Canevari abbia alcun d

tto sull'originalità e sul merito di siffatte legature, il
ıi tipo si attribuisce all'influenza d'un bibliofilo ro-
ano coevo al medico genovese.

Venezia, seconda città d'Italia a conoscere i tipi
obili (Roma con Subiaco primeggiano Venezia sul
tto cammino della cronologia) tratta da compagne,
on da emule, le città in cui l'arte delle legature rac-
olse culto e cultori: Roma, Genova, Firenze, Milano,
ologna, Ferrara da Venezia primeggiate nel tempo e,
mplessivamente, nella bellezza.

Lavorandosi il cuoio a quella guisa che vedemmo,
tte le applicazioni che se ne poterono trarre ebbero
lenti cultori a Venezia, e si lavorò il cuoio con ornati
mmi, figure schiacciate a rilievo; si dorarono co-
ıetti, astucci, targhe, polveriere, guaine da armi e
coltelli, borsette da signore, tasche da messaggieri,
rdature da cavalli e oggetti di selleria.

L'arte veneta arricchisce le raccolte di cuoi lavorati:
è l'arte toscana pure lavorò il cuoio se non collo
sso fervore, con eccellenti modi, stando a' saggi
attrocenteschi e cinquecenteschi, i quali si veggono
museo nazionale di Firenze, raccolta pubblica non
ima in fatto di cuoi veneti e toscani.

l cuoio lavorato si utilizzò più solennemente nel
estimento parietale: si usava il tessuto e il cuoio
sostituì all'ornamento tessile, non tanto alle pareti
ınto ai divani, alle poltrone, alle sedie; perciò esi-
ıo dei seggioloni cinquecenteschi il cui pregio arti-
o consiste essenzialmente nella bellezza del cuoio
npato. Così adottato, il cuoio ricevè qualsiasi orna-
nto; e Venezia che fra le sue particolari afferma-
ıi estetiche d'ordine decorativo, mette i vetri e i

pizzi in prima linea, non oblìa i cuoi di cui le tradi
zioni viventi non si occultano alle attuali produzioni
esse, generalizzate dalle industrie, mostrano come
pizzi e i vetri moderni, una rispettabile vitalità, la qual
sarebbe più alta se, abbandonato l'antico abito d'arte
sentisse pulsare le giovani energie della bellezza no
vella. Il desiderio vuol riunire tutte le attuali indu
strie d'arte veneziana specchiantisi follemente nel
l'antico vuol riunirle, in una dolce espressione di bel
lezza moderna.

CAPITOLO II.

Arte Barocca e Roccoccò in Italia e in Francia [1].

Italia: Arte barocca e roccoccò nel suo assieme. — **2.** Decorazione nei due secoli. — **3.** Mobili. — **4.** Arazzi. — **5.** Tessuti. — **6.** Ricami e Pizzi. — **7.** Oreficerie. — **8.** Ceramiche e Porcellane. — **9.** Ferri, Bronzi, Pietre dure. — **10.** **Francia**: Arte francese barocca e roccoccò. — **11.** Decorazione nei due secoli. — **12.** Mobili e Bronzi. — **13.** Oreficerie di oro, argento, stagno. — **14.** Specchi, Vetri, Gioielli. — **15.** Ceramiche e Porcellane. — **16.** Cuoi **17.** Pizzi.

1

IL Barocco fu troppo dimenticato e spregiato perchè non si debba studiare la ragione di questo sdegno: la ragione sta in ciò che per lungo tempo si volle riconoscere soltanto le virtù dell'arte classica. Si accetti il Classicismo ma non si rigetti l'arte che n volgendosi a Roma, come gli artisti del Quattro e quecento, dette all'Italia un'abbondanza di monunti intensamente caratteristici. Ogni volta io debbo

---

[1] I quattro *c* alla voce roccoccò imprimono alla voce il movio dell'arte, parmi, che la voce esprime; per questo non seguo ›grafia più in uso.

parlare di quest'arte mi piglia una suprema tristezza ([1]) mi trovo davanti un prodigioso esempio di oblìo, davanti un eccesso di ingratitudine che mi fa ripugnare la critica come insulto mostruoso.

A giudicare il Barocco coi canoni artistici del Cinquecento è volerlo condannato senza legittimo diritto di difesa. Il cervello produce sempre, ma non produce allo stesso modo; e le immagini della fantasia si cambiano come si cambia tutto. Curioso modo di giudicare! Lei scrittore si stima indegno d'ogni plauso perchè non ha le doti d'un altro!

Ma se Lei non « posa », anzi è la sincerità in persona non si può consegnare alla forca. Eppure questo sistema di critica mandò all' inferno tutto il Barocco col Roccoccò insieme; e la critica, tutta la critica, s abbandonò cieca, alle carezze debilitanti della Classicità. Scusi la mia immodestia: io non fui degli ultimi alla riabilitazione dei due stili profondamente espressivi, di cui voglio occuparmi.

Avvenne a quest'arte, a questi due stili, quel che capita agli artisti ai quali si contesta il diritto di sentire e di vedere a loro modo. E son ben ignoranti quei critici i quali vorrebbero gli artisti invaghiti dei loro propri ideali. Gli ingenui! non capiscono che la loro intransigenza glorifica l'assurdo.

Certo vivono delle verità intangibili nel mondo della bellezza; ed è incondannabile colui che chiede all'animo suo la sostanza e la forma dell'arte.

Oggi, pertanto, salvo rare e trascurabili eccezioni

([1]) Mantengo le espressioni del 1888, per quanto oggi, a forza di insistere, il mondo estetico sia un po' cambiato.

ı critica generosa e scientifica non ha riluttanze e
›bbraccia, in comune entusiasmo, trecentisti e quat-
ocentisti, cinquecentisti e settecentisti, purchè l'opera
i ciascuno sia sincera. L'arte è pensiero di popolo e
i età; e ogni popolo e ogni età ha vizî e virtù: onde
›n troppa imprudenza si esaltò il Rinascimento e con
oppa fretta si condannò il Barocco e il Roccoccò: l'im-
·udenza occultò i vizi del Rinascimento, la fretta le
rtù del Barocco. Se l'arte di un secolo, come l'odore
ıe si solleva da un prato fiorito, deve contenere in
quasi il respiro, che emana dai sentimenti, dai pen-
›ri, dai fatti di quel secolo, il Barocco e il Roccoccò
ınno supremi diritti nella storia. L'arte del XVII se-
lo è fastosa iperbolica per noi, quanto è misurata
rte del Rinascimento; ma il Rinascimento congelò
sorgenti della vita nel mare dell'erudizione, e se il
rocco rievocò i diritti della fantasia non si può
ndannare per questo. Sta pertanto che se il Secento
l ridare alla fantasia la virtù creatrice corse spen-
rato i campi dell'arte, la sua corsa non fu sempre
ice. Ma se tuttociò consiglia a star lontano dai di-
ti dell'arte secentista, non dà il diritto allo sprezzo
tutto il Barocco: ed in questo senso vo' difendere
Barocco e il Roccoccò.

2

ı figuri un'arte la quale esulta alla bellezza dei
·i e viene sdegnata. Tale è quella del periodo che
›tudia. Se non precisamente il Barocco, il Roccoccò
›irconda adorabilmente di fiori rose, tulipani, gia-
ti, ranuncoli, girasoli, giaggioli; e le candide mar-

gherite e i languidi myosotis raffinano la bellezza flo
reale del Roccoccò. In questo stile, femminile per ec
cellenza i fiori, che traggono il loro maggior fascin(
dalla piccolezza, si adattano meravigliosamente all(
pitture, ai tessuti, ai ricami; perciò le stoffe settecen
tesche si guarniscono sovente di margherite e di myo
sotis e il colore che ogni fiore riceve, evoca viepiı
la Natura, maestra dell'arte.

Sulle pitture, dunque, sui tessuti, sui ricami, su
legni, sugli intarsi, sugli intagli settecenteschi si apron(
i fiori dai loro calici, e scendono tra le foglie dentat(
scendono solitari o accompagnati, in grappoli umil
o vistosi, emergendo su steli esili dai margini dell
foglie che si allargano o si allungano a forme lan
ceolate, in un vago inesprimibile concerto di lobi
rientrature, sporgenze nervose, striate come penne.

Nell'arte decorativa il Barocco e il Roccoccò hann
molti diritti ; e le esagerazioni di cui s'incolpano, i du
stili, spiegano tale fresca e feconda vena imaginativ
da scompaginare qualsiasi contrarietà. Gli effetti son
numerosi e scenografici, e perciò? Non vedo in questo
che una forma particolare di bellezza. Chè infine l'os
satura dell'arte secentista è classica; dal Classicism
il Secento s'allontanò nel modo d'ornare, inatteso
originale, per noi stravagante.

La decorazione del Barocco e del Roccoccò sta nell
linea nervosamente mossa e spezzata, nella linea incon
sueta che si rompe, si contorge, si abbassa, si alz
dando luogo a movimenti capricciosi che esprimon(
vastità di idee in chi li ideò e li plasmò. Essa ar
monizza meravigliosamente l'architettura, la pittura
la scultura, e spinge i propri effetti, a ogni estrem(
possibile.

Il più grande artista del Secento, quegli che in que-
'epoca esercitò maggiore influenza, coltivò infatti l'ar-
ıitettura la scultura e la pittura: parlo di Lorenzo
ernini napoletano (1599 † 1680), artista di fecondità
oica, il Michelangiolo del suo tempo capace, lui solo,
dar carattere d'arte a un'età. Il catalogo delle sue
ɔere, spaventa; pare impossibile che un uomo solo
ɔbia potuto produrre tanto, e tanto di buono ag-
ungo: gli è che quando si nacque all'arte, come il
rnini, per infelice che sia la ispirazione e la forma,
è sempre qualcosa di bello da vedere: quest'anime
ivilegiate anche nel più crudo inverno godono il sor-
o di qualche fiore.

E, veda: il carattere, come dicono irreflessivo del
rocco, anzichè facilitare rese più grave l' esercizio
l'arte. Nel Rinascimento occorreva poca sensibilità,
Secento molta, (il lettore si accorge che quando
ninò il Barocco intendo riferirmi anche al Roccoccò);
Secento vive di lampi intuitivi, di spontanea fiori-
a spirituale, di originalità vera nell'ordine decora-
ɔ: ed io credo che in passato non si pregiò l' arte
occa e roccoccò perchè la Classicità fece smarrire
luce del vero. Chè le maggiori stupidità d'arte non
ono pronunciate davanti i quadri dei musei, ma
anti i monumenti di Roma e del Rinascimento.

)ovendo parlare della decorazione secentista e sette-
tista, dovrei parlare di tutto il Barocco e Roccoccò;
ɔ è espressivo solo in quanto è e rimane decora-
ıe; per questo, pensando a cotale periodo storico,
ıo può accogliere con riserva il giudizio che tutta
te è decorazione.

ccennai la fusione delle tre arti nel Sei e Sette-

cento; e su tale argomento insisto perciocchè tratta
di una fusione spontanea il cui principio sta nella logic
Così nelle opere barocche e roccoccò, l'architetto,
scultore e il pittore formano un'unità.

L'artista de' due secoli non sente il misurato pr
posito, messo in pratica dai Bisantini, di dar prev
lenza alla scultura o alla pittura, a sviare l'occhio
contrasti troppo marcati nell'applicare scultura e pi
tura; l'artista dei due secoli impasta, fonde con gust
le imagini della fantasia ottenendo risultati magnifi
ed originali.

Due esempi fra molti: la camera nel palazzo Mar
a Lucca (Tav. CXL) e la sala del palazzo Albri
a Venezia (Tav. CXLI); quella intagliata e messa
oro con tessuti parietali e un letto squillante in rica
policromi; questa bianca di stucchi con un velario
cui s'arrampicano una ridda di putti, quasi foglie
rosa sollevate dal vento.

Lo stucco! questa materia docile, pronta a materia
in imagini, darebbe ragione a molte pagine. Quanti p
lazzi, quante ville secentesche e settecentesche non
cuoprirono di stucchi! La facile vena barocca e ro
coccò non cercano di meglio dello stucco; e a frotte
abili stuccatori d'Italia, troppo spesso calunniati, or
rano la plastica decorativa. Chi non rammenta il sicu
Giacomo Serpotta? (1656 † 1732). Nessuno ebbe più
lui pronta la mano allo stucco decorativo, ai putti fr
menti di vita di cui animò le sue numerose compo
zioni di Palermo. E in cerca dell'incerto, o del p
ignoto, io evoco gli stucchi settecenteschi della vi
di Cà Rezzonico presso Bassano, morbidi, flessuo
popolati da geni volanti, agili fiamme che brillano,

Tav. CXL. — *Lucca.* — Camera con alcova -l

ɔ ınsi a S. Pellegrino (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXLI. — Ver a.

palazzo Albrizzi.

fulgono di mirifico bagliore. Chi li modellò? Chi modellò questi geni, questi putti, in compagnia di donne eleganti, di cavalli marini in sovrapporte, in vòlte, in cornicioni, chi li modellò? S'ignora e la storia che attribuisce a un nipote di papa Clemente XIII (1750 1769) la erezione della villa, non corrisponde al ritmo storico dello stile applicato agli stucchi bassanesi.

Venezia sfolgora altresì nel palazzo Zenobio ai Carmini, suscitando lieti ricordi al decoratore che resta impressionato dalla bellezza di stucchi e pitture: la mole assegnata a Antonio Gaspari, sorta a metà del Settecento, vide fra i suoi maestri perfino G. B. Tiepolo che, giovane, affrescò nel palazzo Zenobio, iniziando la sua carriera artistica che è gloria di nome italiano.

E a Genova i begli stucchi barocchi sopra la facciata del palazzo Imperiale in Campetto e sopra quella del palazzo Podestà, eseguiti dal valoroso plastico urbinate Marcello Sparzio assistito da un Guglielmo Storace genovese, evocano ricordi di facciate a Roma con stucchi fantasiosamente belli. Il lettore rammenta ivi gli ornamenti sulla facciata del palazzo Capodiferro eseguiti da Guido Mazzoni di Piacenza († 1618 circa), e la facciata di casa Crivelli, eretta da un Pietro Crivelli milanese, invero, non sufficientemente barocca da aver largo posto in questo luogo.

L'arte barocca e roccoccò ad appagare davvero, deve essere il prodotto di una mobilissima fantasia, la quale, facendo violenza a' ciechi lirismi del suo tempo, compone le imagini in logico e artistico modo. In questo tempo, gli artisti volti più a esagerare che a moderare, operavano in mezzo ai pericoli; tuttavia non

poche opere del Sei e Settecento, sotto il punto di vista dell'unità d'arte, sono capolavori. La modinatura architettonica si modella sul movimento dell'ornato, e l'ornato e la figura si adattano ad effetti che lo scultore classico dirà esagerati, avendo gli occhi sui peggiori, e chi ha rispetto ad ogni stile vedrà volentieri pregiando lo spirito decorativo che li anima e l'indipendenza che li domina.

La pittura vibra nell'unità nel Barocco e nel Roccocò, traendo i pennelli ad un lirismo, il quale sarebbe incomposto se non si accompagnasse alle linee architettoniche e scultoriche. Ricordo Pietro da Cortona coloritore vaghissimo, decoratore dilettoso (fu di casato Berrettini), che offerse all'arte nostra delle opere ammirabili: il soffitto nel salone del palazzo Barberini a Roma, il celebre trionfo della Gloria campeggiato dalle armi dei Barberini, vari soffitti del palazzo Pitti a Firenze, e due o tre scolari eccellenti: Luca Giordano (detto Luca *fa priesto* 1632 † 1705), Gianfrancesco Romanelli, (1617 † 1662) che, al Louvre, fece pitture lodatissime e Ciro Ferri romano (1634 † 1689), che ebbe seguito a Roma e a Firenze, restando indietro a Luca Giordano, al febbrile al miracoloso pennello di questo maestro del sapere e della rapidità. Costui in quarantotto ore, diè al tesoro di S. Martino a Napoli una vôlta in cui la vita, la grazia e la magia del colore, attraggono come fatto inaudito. Quivi, a Napoli, Luca Giordano trionfa sui caldi e fecondi decoratori locali. E quanto mai fu numerosa la scuola de' cortoneschi! E quanto si dilatò! La pittura del Sei e Settecento, volta supremamente alla decorazione, attinge forza in Michelangiolo (1475 † 1564), nel suo

giudizio universale, apoteosi della mobilità del corpo umano.

Un'altra scuola dette all'Italia decoratori popolarissimi: la scuola dei Carracci a Bologna, ecclettica più in teoria che in pratica, evocatrice di maestri e di opere insigni. Fondatore di essa fu Lodovico Carracci (1555 † 1619) meno tumultuoso e meno integrato di spirito secentesco dei maestri precedenti, il cui destro pennello, nella galleria del palazzo Farnese a Roma, ha seduzioni irresistibili di disegno e colorito. Celebri alcuni dei suoi discepoli o seguaci; Francesco Albani (1578 † 1660), Guido Reni che trascina il pensiero alla bellezza colla sua celebre Aurora nel palazzo Rospigliosi a Roma (1575 † 1642), il Domenichino (Dom. Zampieri 1581 † 1644), il singolarissimo Leonello Spada (1576 † 1622). Alla stessa scuola attinse le sue origini pittoriche Dom. Maria Canuti (1620 o 22 † 1684) bolognese, discepolo del Reni, tenuto per uno dei maggiori affrescanti del suo tempo, e Micheangiolo Colonna (1600 † 1687) lombardo, vivacissimo ingegno, che nei lavori si unì al Dentone, ossia Gerolamo Curti (1576 † 1632) discepolo di Leonello Spada, caro agli amatori d'arte decorativa nazionale. Collo sguardo su Napoli e Genova l'evocazione di artisti e di nomi c'insegue incessante. Trionfanti nell'affresco, la fantasia colma d'imagini, la mano pronta ad ogni ardimento, facili nello scorcio, maestri invincibili nella prospettiva, architetti sublimi nel modo di affrescare porticati, terrazze, sfondi d'ogni maniera; collo sguardo su Napoli e su Genova, non troverò sufficienti parole ad attestare l'abbondanza di artisti e di opere, onore l'arte decorativa italiana. E lasciando in un lato Luca

Giordano, di cui fu detto ricordo Belisario Corenzio (1558 † 1643) greco di origine, a cui la foga del Tintoretto e il colorito dello Spagnoletto, Giuseppe Ribera (1588 † 1656), apersero la via ai trionfi; Giovambattista Caracciolo detto Batistiello napoletano, Carlo Mellini di Lorena, il quale con vari suoi coetanei di scuola napoletana, dipinse la chiesa della badia di Montecassino Francesco Solimena d. l'Abate Ciccio (1657 † 1747) che tenne una scuola fiorente a Napoli, a cui attinse quell'eminente artista che fu Giuseppe Bonito di Castellamare (1707 † 1789), gloria del ritratto nella scuola settecentesca di Napoli e affrescante in S. Chiara, la chiesa trecentesca trasformata dal Settecento, con Sebastiano Conca (fior. nel 1751-54), Giuseppe Sarnelli e Gennaro Pierro (fior. nel 1761-63); nè obliò Paolo Finoglia napoletano, il quale pitturò alla certosa di S. Martino con tanti altri napoletani di nascita o di adozione: il Giordano, il Corenzio (superbi ivi i suoi affreschi sui miracoli di San Ugo), Micco Spadaro, Massimo Stanzoni († 1656), Ippolito Borghese (fior. nel 1620), il quale come Andrea Sabbatini palermitano (XVI secolo), evoca Raffaello, e Giuseppe Cesari d. il cavalier d'Arpino (1560-68 † 1640), il quale contribuì alla totale trasformazione della chiesa e della certosa trecentesca or nominata, iniziata nel 1580, proseguita in un secondo periodo di attività nel 1623, col concorso del famoso architetto Cosimo Fanzaga (1591 † 1668), che affrescò nobilmente alla certosa tra altro, la vôlta di sagrestia, complesso di storie, figure isolate e paesaggi entro lunette e formelle ben composte; nè oblio, dicevo Francesco Fracanzano († 1657), il cui pennello a S. Maria della Sapienza ricorda le

opere dei migliori (si assegnarono al Corenzio questi affreschi); nè oblio questi maestri che affollano di imagini la mente umiliata da tanto spirito, da tanta audacia, da tanta fantasia. [1] E a Genova i Lazzaro Tavarone genovese (1556 † 1641) i Giovanni Andrea Carlone (1626 o 39 † 1697), i due Hoffner ornatisti di grido (Arrigo 1640 † 1702 e Antonio 1654 † 1732) cui stette vicino il genovese Francesco Costa 1672 † 1740), i liguri Gregorio de Ferrari (1688 † 1726), i Piola, (Domenico, 1628 † 1703 e Paolo Gerolamo 1666 † 1724), i Domenico Parodi (1688 † 1740), i Giacomo Boni (1688 † 1766), che ramemorano la possanza prospettica di Gio. Battista Revelli (1672 † 1742), scegliendo nell'ubertoso campo dell'attività pittorica genovese, offrono quante compiacenze d'arte si desiderano dalla bellezza audace de' due secoli più imponenti di idee che sia possibile vedere. Tutto tentarono questi maestri, tutto che potesse essere bellezza nuova o audace o imponente e meno usata: il De Ferrari per es. adottò i rilievi nei suoi soffitti e ne dette saggio col salone «dell'Estate» nella Galleria Brignole-Sale de Ferrari a Genova (palazzo rosso). E ai tanti nomi rinverditi, a tante e vivaci opere rivedute, debbo aggiungere il padre Andrea Pozzo (1642 † 1709) e la dinastia dei Bibbiena, maestro dei maestri il primo, nei dotti cimenti dello scorcio, nelle irreali accortezze della prospettiva che accende viepiù l'animo, stanco da lungo fantasticare. Chè il padre Pozzo, inarrivabile nella vòlta

---

[1] Chi vorrà mettersi ad una storia del Barocco? Napoli gli offre pagine smaglianti. Con Roma, Napoli, è una miniera di materiale ad una storia dell'arte nel Sei e Settecento.

di S. Ignazio a Roma, luminoso a S. Bartolomeo di Modena, modesto nella badia di Arezzo, fu maestro, e perchè dotò l'Italia di opere originali e perchè sospinse alla bellezza decorativa alcuni giovani di vaglia, tra cui il piemontese Giovambattista Muttoni di Scarnafigi (1662 † 1742) gesuita, come il maestro, noto meno di quanto si meritano le sue virtù prospettiche e figuriste, di cui la Valtellina raccolse attestazioni eloquenti.

E il Piemonte e Torino! Fu lieta epoca in Piemonte e in Torino, quello che si esplora: la Venaria reale, i castelli di Stupinigi, e di Rivoli, il Valentino, il palazzo reale, le spigliate e galanti decorazioni dell'accademia filarmonica, smentiscono vittoriosamente coloro che stimano il Piemonte e Torino regione e città di scarse opere d'arte. D'artisti forestieri o locali, il Barocco e il Roccoccò fiorisce Torino che coll'arte aduna tante bellezze naturali: la rapidità chiara e sicura di Claudio Beaumont (1694 † 1776), artista oriundo di Montpellier, e la vivacità eloquente di Vittorio Rapons o Raposo (fioriva nel 1750), ivi si integrano alla dinastia dei Cignaroli veronesi i quali, per quasi un secolo, seminarono germi di seduzione a Torino e alla Venaria reale; e i fratelli Giuseppe e Domenico Valeriani (XVIII secolo), e l'affascinante Carlo Andrea Van Loo d. Carle (1705 † 1765) a Stupinigi, con Cristiano Wherlin (fioriva nel 1761), pitturò animosamente; nè ricordo ancora il magico padre Pozzo di cui a torto, si sogliono obliare le pitture nel Piemonte, dove l'illusione e la vita si allargano a saggi di nobiltà. E taccio della cupola imponentissima nel santuario di Vicoforte presso Mondovì, fatica enorme di maestri

come Mattia Bertoloni (1690 † 1750), Giuseppe Bibbiena (1696 † 1756), Felice Biella (1702 † 1786) da cui si parte tale un raggio luminoso educatore da soleggiare una generazione,

Ed ora continuino le brevi riserve, i timidi contrasti le esili insidie, organizzate ai danni d' un' epoca la quale toccò il culmine del successo non adescando con plagi, ma imponendo il rispetto colla sincerità delle sue visioni intense.

Riunii nel mio pensiero, l'arte barocca e la roccoccò, gli artisti del Sei e Settecento, e se dal Secento magnifico e opulento vo' al Settecento leggiadro e feminineo, una luce mi abbaglia d'un tratto: essa si parte da Venezia e l'astro è Giambattista Tiepolo (1693 1770).

Vediamo: l'arte nel Settecento delle dame in busto in guardinfante, degli azzimati cavalieri serventi, dei rimatori arcadici affamati, è francese per eccellenza; e noi che ne possediamo più di quanto si crede, sebbene il genio nazionale fosse sopraffatto dalla letteratura (il Gozzi, il Goldoni, il Metastasio) e dalla musica (il Marcello, il Pergolese, il Cimarosa) siamo sorpresi dalle bellezze che si scoprono oggi in cui non ha l'ardire di combattere francamente l'epoca che studiamo.

L' arte dei due secoli mette a suo onore il gusto degli oggetti orientali: in quest'epoca si assistette ad una febbrile importazione di cose chinesi e giapponesi: porcellane e lacche della Cina e del Celeste Impero, empirono sale e gallerie barocche, soprattutto roccoccò, questo gusto smosse la imitazione tanto era verace ed universale. Tutti non potevano possedere porcellane

e mobili laccati originali dell'Estremo Oriente, e la Francia accesa alla mania di questi oggetti, li imitò con pieno successo.

Vorrei scrivere una nota delle sale roccoccò, dalle immense specchiere piene di fiori, ciuffi, conchigliette e svolazzi, ai tanti oggetti mobiliari, spersi nelle collezioni private, avrei tanta materia da comporre un volume. Quanti artisti insigni e quanti ignorati! Se il Roccoccò italiano non avesse che il Tiepolo, spirito audace, coloritore smagliante, continuatore originale dell'arte di Paolo Veronese; quel Tiepolo che alla pittura decorativa inalzò monumenti di grazia e vivacità inarrivabili, vi sarebbero le opere di que' tanti maestri che citai, ad attestare un indirizzo decorativo soggiogatore nei prosperosi raccolti di bellezza.

Dunque noi dovremmo interrogare i monumenti misurarne le piacevoli arditezze, studiare con amore le vivide manifestazioni che emergono dai legni, dai tessuti, dai metalli; e dove la signoria di un' arte spontanea e sincera, non scaturisca da tuttociò, lo scopo fondamentale di queste parole, che vogliono rafforzare il culto alla bellezza barocca e roccoccò esulerà dalla ragione, e lo scrittore verrà colpito dalle coscienze gentili

3

SULLA fine del XVI secolo vennero di moda in Italia dei mobiletti a colonne ed archi, ispirati dalle costruzioni architettoniche, talchè più che mobili paiono facciate di palazzi signorili, non mancando di porte, finestre, nicchie, parapetti, vasi, statue, busti.

Cotal moda venuta in Italia dall'Oriente, si affacciò

ıel Rinascimento e segna fiacchezza immaginativa. Gli
secutori de' mobili di cui parlo, non curando la
nalleabilità del legno, imitarono gli architetti cin-
quecentisti, e invasero l'arte di questi loro mobili
llogici in cui l'ispirazione non mira che a ricchezza.
Sono piccoli gabinetti, a chiamarli come li chiamano,
stipi, di proporzioni minute, fatti a due, tre piani,
la collocarsi su tavolini o su mensole, eseguiti nel-
'ebano, nel legno incrostato d'avorio, corredati di
ietre in lastre variopinte, in fusti di colonne e di me-
alli, in capitelli, in basi, in statue bronzee argentee
orate. E parve che a Firenze centro di fabbricazione,
'incrostassero di pietre dure; a Milano si facessero
'avorio con incisioni; a Venezia, altro luogo di fab-
ricazione, si ornassero di madreperla e di vetri. Tal-
olta tali stipi si accompagnano a nomi assai celebrati.
i cita con molto interesse un gabinetto d'ebano a
olonne di lapislazzuli, agata e altre pietre preziose,
on miniature rappresentanti le più belle dame di Fi-
enze, secondo il Baldinucci eseguito da Bernardo
uontalenti (1536 † 1608) al granduca Francesco de'
edici; e se ne cita un altro, che dovea essere ric-
hissimo, nel quale il Giambologna (1524 † 1608) aveva
odellato una serie di bassorilievi in oro, rappresentanti
cune gesta dello stesso granduca, stato perduto ec-
tto i bassorilievi ora nel gabinetto delle gemme a
irenze.

In fatto di mobili ornati da pietre dure, il Vasari
mmenta con onore il toscano Bernardino Porfirio;
1601) il che mostrerebbe che esistettero degli spe-
alisti nel lavorìo dei gabinetti o stipi architettonici:
museo nazionale di Firenze non possiede nulla di
esto Porfirio.

Firenze produsse un'infinità di gabinetti: una list di quelli con lo stemma mediceo dovrebbe esser lunga. Dopo Firenze, Milano, eppoi Venezia e Na poli. Milano produsse anch'essa una immensità di mo bili a colonne con intarsi sull'avorio.

Milano con Venezia non limitarono le incrostazion agli stipi, le volsero, con supremo successo, all'orna mento di strumenti musicali, che contribuirono a ren dere celebri le fabbriche lombarde e venete del Rina scimento.

Si capisce che gli artisti di un' epoca e di una re gione, forti nell'eseguire di un ornamento si capisc che lo abbiamo adoperato con dovizia. Così come gl artisti milanesi valenti nell'intarsio, intarsiarono stipi liuti e simili, gli artisti fiorentini eccellenti nelle pietre dure, ne ornarono i mobili, tavolini, cassette per gioie oltre gli stipi o gabinetti che furono accennati.

Venezia non si accese agli entusiasmi di Firenze e Milano; perciò i mobili veneti di tipo architettonico sono più rari a trovarsi di quelli dello stesso tipo esciti da fabbriche fiorentine e milanesi. Il museo Poldi-Pezzoli conserva un gran gabinetto architetto nico in ebano, guarnito di bronzi cessellati e dorati internamente incrostato con pietre dure ed argenti, con colonnini di pietre dure, fiorentino dei primi de Secento; e conserva altresì un gabinetto dello stesso genere in avorio, con cassetti e porte d'ebano, in tarsiato, con bossolo, con statue e capitelli di bronzo dorato, milanese; e più solenne dei precedenti, a due piani con alta zoccolatura, è un grande stipo, vanto della galleria Colonna a Roma: d'ebano sfarzosamente intarsiato, con pietre preziose, disegno di un maestro

el compasso, fiorentino, cotal mobile vorrà mettersi elle opere capitali del suo genere.

Qui merita una considerazione particolare Pietro Pifetti (1700 † 1777), che nel 1731 riceveva il titolo di rimo ebanista del re di Sardegna grazie alla sua eccezioale abilità nell'intarsio in avorio e madreperla: parte elle sue opere si trovano nel palazzo reale di Torino e el castello di Moncalieri. Giuseppe Maria Bonzanigo stigiano (n. 1740) fu scolaro del Piffetti, e si distinse ome intagliatore e intarsiatore. Nè tra gli ebanisti del ettecento, abili nell'intarsio, va dimenticato Giuseppe aggiolini (1738 † 1814) di Parabiago (fra Rho e Galrate) il quale innondò la Lombardia di mobili a tarsi caratteristici, chiaroscurati per mezzo di abbronture, erigendosi qui una fama non destinata a pere. Col figliolo Carlo Francesco (n. 1758), suo cooeratore, egli ebbe imitatori; perciò i mobili del Magolini, sobri di linea, chiareggianti d'intarsi, su legno uro, incedenti verso lo stile dell'Impero, piucchè fedeli le vaghezze del Roccoccò, si raccolgono oggi sospisamente nei musei pei quali non furono immaginati. Chè il Maggiolini non pensò a postume glorificaoni; sorse dal nulla, visse modesto, disegnò, costruì intarsiò, chiaroscurando i legni, i suoi mobili, e li in celebrità, lavorando. Tra i suoi imitatori sta ovanni Maffezzoli di Cremona († 1818) e Cherubino ezzazanica, padre dell'autore di un opuscoletto sul aggiolini, abbondante di notizie, untuosamente burco, scritto in lingua ostrogota [1].

---

[1] Il museo artistico industriale di Milano acquistò dai fratelli ndi nel 1882 una abbondantissima serie di disegni fatti pel Mag-

I lombardi possono vantare altresì nel Settecento Benedetto Cazzaniga († 1806) stato chiamato, per la sua bravura nell'intaglio, il *Brustolon di Lombardia*; costui indirizzzò all'arte suo figlio Girolamo ed Antonio Guffanti († 1830), dal quale fu talvolta sorpassato.

Questa fertile terra lombarda ha pertanto i Fantoni, intagliatori, scultori ed architetti, che riempirono di decoro e chiese e palazzi e musei. Originari d'una terra, Rovetta, ai piè dei monti della Presolana, lungi da Bergamo trenta chilometri, sembrano cresciuti da un germe in ritardo, di quelle celebri dinastie d'intagliatori ed intarsiatori del Rinascimento onde fu prodigo il bergamasco. E per quanto la famiglia di tali maestri si spinga al XVI secolo, anzi alla fine del XV, l'arte di essa conquista saldezza e valore nei due secoli immediatamente successivi; e Andrea Fantoni (n. 1659) l'astro abbagliante, intorno al quale si riunirono i fratelli Donato, Zambellino e Giovanni, fu gagliardamente operoso; e le sue sculture, i suoi intagli (ei fu eccellente statuario) si veggono nella chiesa parrocchiale di Alzano Maggiore e di Clusone: vo' dire che la calda fantasia, la esecuzione franca, la padronanza dell'arte sembra alimentata più che altrove in questi luoghi dal maestro di Rovetta, il cui senso decorativo, nella scultura lignea, non è inferiore a

giolini e dal Maggiolini. Tra questi disegni i più sono fatti appositamente per essere tradotti in legno e illegiadriti dall' intarsio: essi rivelano, nell'autore, vivacità imaginativa: ma certe volte, la mano abituata agli strumenti più gravi che non siano la matita o la penna non conferisce simpatia a tali disegni. Nel complesso, collo scarto inevitabile, trattasi d'una bella raccolta, alla quale vanno unite alcune stampe e qualche documento sulla vita del Maggiolini, come un passaporto per Vercelli utile alla biografia del valente ebanista.

Tav. CXLII. — *Zandobbio* (Bergamo). — Particolari di un confessionale nella parrocchia.

Tav. CXLIII. — *Venezia.* — Orologio intagliato,
legno nella chiesa dei Frari (Fotografia Alinari, Firenze).

quello del Brustolon, e forse lo sorpassa nel getto spontaneo e fiero delle figure, e nel sobrio adattamento dell'architettura decorativa.

Un saggio di siffatto artista, poco noto in Italia, non può mancare al mio Manuale: ed io scelgo entro una congerie di armadi, altari, confessionali, inginocchiatoi, pulpiti, cori, cornici, quadri lignei, crocifissi; scelgo il particolare d'un confessionale, ornamento cospicuo alla parrocchiale di Zandobbio, originariamente eseguito per il duomo di Bergamo (Tav. CXLII) il quale si apre all'onda fantastica e alla impetuosa virtù del maestro.

Allato di Andrea Fantoni che impèra, mettiamo Silvestro Giannotti lucchese che lavorò a Bologna, Girolamo Pittalunga genovese, Giuseppe Chiari, Giovambattista e Giuseppe Febbrai cremonesi che lavorarono nel palazzo reale e nelle chiese di Torino, fra' Lorenzo Mazzotti e Francesco Pianta che lavorò a Venezia (Tav. CXLIII) artisti ideatori ed esecutori di opere importanti, la più parte delle quali oggi figurano anonime nelle chiese, nei palazzi, nelle raccolte.

Lucca dette due buoni intagliatori a Genova verso la metà del XVI secolo; Giuseppe e Gaspare Forlani; e intorno quest'epoca, Genova vide incominciare le compagnie o confraternite dei disciplinanti, dette dal popolo « casacce », fortunata occasione, agli intagliatori di legni rappresentanti Cristo e Santi popolanti macchine processionali. Onde verso la fine del XVII secolo, salì in fama, a Genova, un Anton Maria Maragliano, scultore d'una quantità di cotali Cristi, per le chiese liguri e creatore d'una scuola d'intaglio a cui partecipò il figlio del Maragliano, Giovambattista, il quale non toccò la fama paterna.

Quanti legni si vedono barocchi e roccoccò, in ogni d'arte d'Italia! Nessuna regione ne va sprovveduta e le mostre d'arte sacra che si tennero, durante l'ultimo decennio, in parecchie città d'Italia, rivelano un patrimonio d'oggetti d'arte del Sei e Settecento superiore ad ogni pensiero. Non si dice che tuttociò salga ad alti criteri di bellezza; ma lo scarto eseguito anche senza indulgenze, lascia un complesso che muove elevati sensi di soddisfazione. Da Siena (Tav. CXLIV a Bologna ([Tav. CXLV e fig. 65) tolsi i presenti saggi dall'esposizione d'arte antica di qui [1900] e là [1904]) da Bologna a Roma ove il Barocco tumultua, da Roma a Napoli ove il Secentismo si allarga come passione la quale irrompe, è una corsa febbrile alla liber bellezza del Secento che s'infrena nel Settecento leggiadrie le quali non sono le volubilità maestos del Secento, cosparso di intagli dorati e di sagom più rilevate delle settecentesche: (Tav. CXLVI e figura 66). E qui nel complesso dei modelli di cui lettore dispone, riesce facile il confronto fra la maestà barocca — questo stile uomo! — e la delicatezz roccoccò — questo stile donna! — fra il Sei e Settecent che hanno base, tendenze e sensività comune. Ne forse senza giovamento l'indicare il settecentism della portantinadi Lucca, marcatamente Luigi XV timido legno rispetto agli armadi della chiesa nell badia di Montecassino pomposamente barocchi (Tavole CXLVII e CXLVIII): essi, col coro della stess chiesa che il Tosti crede per difficoltà ed eccellenza c scoltura non abbia il simile (voleva dir l'eguale dicendolo avrebbe corso troppo), si riferiscono a l'epoca in cui governando la badia montecassines

Tav. CXLIV. — *Siena.* — Cancello intagliato,
legno nella contrada dell'Onda (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXLV. — *Bologna.* — Piletta da acqua santa,
legno intagliato nella collezione V. Ronchi (Fot. Alinari, Firenze).

Tavola CXLVI. — *Roma.* — Soffitto nella sala del Concistoro, quartiere privato di S. S. in Vaticano (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXLVII. — *Lucca.* — Portantina della collezione A. Mazzarosa
(Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CXLVIII. — *Montecassino* (Caserta). — Armad

, ...ni nella sagrestia della badia (Fot. Alinari, Firenze).

)omenico Quesnada spagnuolo, la chiesa risorse sui
'isegni di Cosimo Fan-
aga dal 1640 con gran
lispendio avendo rice-
uto un cumulo di bel-
ezze, anche di pittura,
grazie al Giordano, al
Corenzio, al Solimena,
l Mellini, al de Mat-
heis ed altri. Nell'I-
alia meridionale coin-
ide con questi lavori,
in superbo soffitto ba-
occo, ligneo intagliato
dorato che cuopre
a navata maggiore di
S. Maria del Colle,
hiesa matrice di Pe-
cocostanzo disegnato
lall' architetto Carlo
Sabatini [fior. nel 1671],
con pitture di Giovan-
iangelo Bucci [fior. nel
682]) e, press' a poco,
i coincide il seguito di
panche con spalliere
ntorno alla magnifica
ala detta « l'Albergo »
iella scuola di S. Rocco
Venezia, esempio
naestoso di questo tipo
nobiliare nel Secento. Se volessi aumentare le vignette

Fig. 65. — *Bologna.* Candelabro intagliato, legno a S. Giovanni in Monte. (Fot. Alinari, Firenze).

collocherei accosto alla portantina di Lucca, il modello di qualche carrozza di gala: berline, portantine, carrozze a due ruote, tilbury, sedioli da corsa, empiono la nostra arte cogli ori, coi metalli, coi pannelli dipinti sceneggianti Cupido, Venere, Apollo e vezzeggianti di specchi e di velluti. L' epoca classica della carrozza corrisponde all'arte Barocca e Roccoccò, all'arte della pompa. Monumenti lignei di grande sontuosità, imponenti anche per l' ampiezza e il posto che occupano, queste carrozze si veggono qua e là: a Roma, a Parigi, a Londra, al Vaticano, nei musei, in quello di S. Martino a Napoli per es., ove primeggia la carrozza « della città » in un vortice di ornati, svolazzi, putti.

Fig. 66. — *Parma.* Poltrona intagliata, legno nel museo di antichità. (Fot. Alinari, Firenze).

L'Italia ne intagliò, ne dorò, ne dipinse e dei maestri come Filippo Passarini ne disegnarono: — una delle

carrozze più spettacolose vidi al museo di Cluny, la carrozza di gala, italiana, appartenuta, secondo la tradizione a Paolo V ossia Camillo Borghese (1605-1621). Ricca d'intagli ornamentali figurativi, con specchi, tessuti serici, fu pitturata da un Mauro Gandolfi il quale firmò le sue pitture le quali, con intensa leggiadria, parlano di Ulisse e di Telemaco nell'isola di Calipso. E il Gandolfi non è pittore ignobile; neanche fa impressione che un artista secentesco eseguisca dei pannelli su carrozze. Il Secento e il Settecento ebbero serena la larga visione dell'arte; e il Brustolon scolpì due slitte una sontuosa, il « carro di Venere » a Thiene, nel castello di S. Maria già dei conti Porto ora dei Colleoni, memorabile in grandiosi affreschi del Veronese, ove da un profluvio d'intagli spiccano al volo due amorini ciechi o desiosi di ferire.

Il Brustolon! Ecco il momento a parlare di lui che sta a cavallo di due secoli. Bellunese, nella storia dell'intaglio nazionale, ha un'importanza capitale. Andrea Brustolon o Brustoloni (1661 † 1732) scultore figurista, intagliatore celebrato, ornò le sue opere di putti, ballanti, oranti e volanti caratteristica della sua arte, nel Veneto, seguìta tuttora da qualche intagliatore. Il Brustolon, come vien detto dai Veneti, per quanto si firmasse Brustoloni, si inalzò sulle ali della fama dopo circa cento anni dalla sua morte; e il Cicognara che ne disse male, riparlandone (*Storia della Scultura*, 1818) si ricredette.

Parecchi scrissero sul Brustolon, ma il più autorevole di tutti è il conte Antonio Agosti bellunese che rivendicò a Belluno l'onore di aver dato i natali al valentissimo artista (fu creduto ora di Valsolda ora di

Zoldo) il quale, oltre molte opere, lasciò non pochi alunni: Francesco della Dia che intagliò l'ornato del tabernacolo all'altar maggiore di S. Stefano a Belluno, un Bianchettini, un Gusella, ecc. Buon numero d'intagli del Brustolon si trovano al museo Correr (fig. 67) in varie chiese, in palazzi privati; e a Belluno, nella chiesa di S. Pietro, due grandi intagli tengono il primato su molti sparsi in paesi veneti (Tav. CXLIX) e in paesi lombardi, come a Milano, una superba cornice nel museo Poldi-Pezzoli, commento pratico eloquente, l'uno e l'altro intaglio, ai fantasiosi prodotti d'arte de' due secoli che esploro.

Collo sguardo al Settecento, nell'arte mobiliare settecentista veggo la genialità di tutto il secolo XVIII. Come nei partiti decorativi dell' architettura, così in quelli dei mobili veggo un sistema ornamentale più fino che nel Secento, e la galanteria che forma il tipo del Roccoccò si specchia nei mobili con entusiasmo.

Oh l'eleganza e la originalità di questo secolo! Essa ha profonde radici nelle sale e nei saloni! [1] e il Settecento che non meno del secolo antecedente, svolse con gusto e indicibile sollecitudine un mobile, suo proprio, parietale, a due gambe, incurvato, flessuoso, la consolle, fiorita come il costume irreprensibile d'una dama, intagliato, festonato, aurato, animato da cariatidi, da putti, da uccelli, svolazzanti tra fiori; il Settecento vive intensamente nei suoi mobili, nelle con-

---

[1] Ricordo ivi una superba camera settecentesca con lusso di intagli lignei, un'alcova biancheggiante in ornamenti vaghi la quale, dopo varie vicende, fu acquistata dall'antiquario A. Marcato di Venezia e da questo venduta a un signore ungherese.

Tav. CXLIX. — *Feltre.* — Custodia intagliata di S. Teodoro, legno in S. Giacomo Maggiore.

solle (fig. 68), su cui s'inalza l'alto specchio fin presso

Fig. 67. — *Venezia.* Poltrona intagliata, legno nel museo Correr. (Fot. Alinari, Firenze).

la cimasa. L'Italia, a Roma nella galleria Colonna, a Firenze in quella Corsini, sorride di bellezza in una

Fig. 68. — Inquadratura ornamentale intagliata e colorita, legno con consolle.

serie di questi mobili che l'epoca mia scimmiottando, tradusse in forme industriali a beneficio del greggie il quale applaude l'oro e la vanità. Da un lato e dall'altro la consolle poteva corredarsi di sedie e di larghe e comode poltrone analoghe, le quali evocano le grazie delle cento dame che esse videro passarsi davanti pettorute orgogliosette e seducenti.

Dunque i mobili dell'epoca che si studia riflettono fedelissimamente lo spirito della società che li vide; e il Settecento, più ancora del Secento, offre infinità di mobili gentili ideati, con coscienza e sentimento moderno. Studino dunque l'arte mobiliare del Settecento, i nostri moderni fabbricatori di mobili; essa loro indica il cammino di un'arte varia e brillante, delicata e originale, integrata ai costumi della società che essa arte servì.

Studiare non vuol dir copiare : e se quest'arte non

lapidea, innamorata delle curve, sforzò il legno a piegamenti a cui esso meno si adatta, l'artificio — esponente della società barocca e roccoccò — giustifica, non scusa: ed io adopro la sincerità cogli amici e coi nemici.

4

TUTTE le arti suntuarie ebbero nei due secoli applicazione ampia, e gli addobbi signorili continuarono a essere guerniti da arazzi: così questi, nella presente epoca, contribuirono al fasto in misura non modesta. Nel 1662 in Francia si aperse la *Manufacture royalle des Meubles de la Couronne* e la fondazione di questo celebre istituto ha profondo significato. Esso non soltanto si propose la fabbricazione degli arazzi, ma volle essere centro di produzione artistica dove il lavoro dell'arazziere dovesse accumunarsi a quello dell'orefice, del bronzista, del cesellatore, del ricamatore, del mosaicista. Ne riparleremo, soggiungendo intanto che un'altra manifattura, Beauvais altro celebre istituto tessile francese, sorse sotto gli auspici di Luigi XIV, poco dopo i Gobelins. Cotal vivo incremento alle industrie artistiche manifestatosi in Francia, suona alto in onore di un'età come la presente lungamente offesa.

L'Italia nel Secento non vide nascere una fabbrica come quella dei Gobelins o di Beauvais, neanche vide continuare le molte sue fabbriche del Rinascimento, ma delle due che le restarono, la fabbrica di Firenze (l'arazzeria Medicea) e di Roma, quella fiorentina, dapprima non molto florida soprattutto sotto Ferdi-

nando I (1549 † 1670) e Cosimo II (1590 † 1621) suo successore, si mosse a slancio considerevole sotto Ferdinando II (1610 † 1770) e la sua attività in quest'epoca accrebbe i suoi splendori. Sarebbe assurdo volere che gli arazzi fiorentini di questo tempo somigliassero quelli del Rinascimento. Cambiò la società, cambiò lo stile, cambiarono i costumi; e l'arazzeria non potè isolarsi in un abbandono alle antiche tradizioni. Così alla gravità dei soggetti cinquecenteschi, il Barocco e il Roccoccò sostituirono le spiritose e un po' frivole composizioni dell'eleganza e della mondanità, e alla chiesa si impose il salotto o il « boudoir ».

Il lettore capisce benissimo: ma nell'arte decorativa gli arazzi secenteschi, specialmente settecenteschi, compongono una delle famiglie artistiche più felici che si possano vedere.

Nella fabbrica Medicea trovavasi il parigino Pietro Fevère († 1669) esimio artista, come lo dimostra l'interesse della Francia di riaverlo a Parigi per riordinare le fabbriche di arazzi: a lui si congiungono i ricordi migliori della arazzeria fiorentina; chè il Fevère (non Fevre come trovasi scritto) tessè alcuni vecchi cartoni di Andrea del Santo, del Bachiacca, di Lodovico Cardi detto il Cigoli, e ripetè degli arazzi tessuti dal Karcher, uno superbo, il mese di Maggio, nella galleria degli arazzi a Firenze, firmato *P. Parisiensis... Flor.* 1633. Il Nostro si piaceva a tessere scene, imitazione dei quadri a olio, in alto ordito snaturando viepiù, collo sforzo tecnico, l'indole e la ragione dell'arazzeria. Morto (l'opera del F. può stimarsi adeguatamente in una visita alla galleria predetta: superbo un ciclo di arazzi suoi il giorno, la

notte, l'inverno, l'estate, festa campestre) il suo posto lo occupò Giovambattista Termini; ma l'alto ordito, allora, cedette alla maggiore divulgazione del basso ordito durante un certo tempo, sinchè l'antico sistema non risorse a indurre in nuovi saggi l'arazzeria fiorentina alla cui direzione stette un Antonio Bronconi e alla cui operosità contribuirono due intelligenti arazzieri, Leonardo Bernini e Vittorio Demigott. Sur un buon disegno di Giovanni Sagrestani, esperto decoratore, costoro tesserono un ciclo, le quattro parti del mondo, e la fabbrica fiorentina risorse alla severa percezione dei suoi destini. Il Settecento, col Sagrestani, salutò varii altri pittori: Lorenzo Moro fiorentino come il Sagrestani con cui talora si associò (fior. nel 1730) e Vincenzo Meucci, altro pittore fiorentino che nel 1737 faceva tessere un arazzo meraviglioso, la caduta di Fetonte il quale — scrisse bene il Conti storico dell'arazzeria Medicea — segnò anche la caduta dalla dinastia Medicea e alla fabbrica di arazzi. Infatti il 9 luglio, di quello stesso anno, Gian Gastone dei Medici (1671 † 1737) ultimo granduca di sua famiglia, morì e formatasi la reggenza in nome di Francesco di Lorena, la reggenza deliberava la chiusura della fabbrica.

Inferiore per attività alla Medicea la fabbrica romana, fondata dal cardinale Francesco Barberini tra l 1630 e il 1635, nipote d'Urbano VIII, tenne anche ssa ai suoi servizi artisti forestieri; un Antonio rancese, un Michele dei Paesi Bassi e ne fu direttore un Giacomo della Riviera. Il maggior titolo 'onore le proviene pertanto dai cartoni di uno scolaro di Pietro da Cortona, il viterbese Gianfrancesco

Romanelli (1617 † 1662); onde i misteri sulla vita e
morte di Cristo, cartoni del Romanelli tessuti all'epoca
di Giacomo della Riviera, segnano il culmine della
fabbrica romana: la quale non ebbe vita lieta dopo la
morte di Urbano VIII; anzi essa, dopo tale evento
(1664) accennava languidamente un'attività prossima
a spegnersi sinchè qualche nuovo sprazzo, fuggevole
si riconstatò intorno al 1660. A quest'epoca preval
un ciclo, la storia d'Urbano VIII e un moviment
d'incarichi a fecondare la pianta isterilita della no
stra fabbrica.

L'arazzeria romana successivamente trovò suo luog
di sviluppo l'ospizio di S. Michele: questo celebr
ospizio fu fondato da D. Tommaso Odescalchi nipot
d'Innocenzo XI (1676-1689), che lo aperse nel 1689
l'edificio ampliato da Clemente XI (1700-1721) riun
mercè questo papa un Albani, scuole d'arte e una ara
zeria. Il papa nel 1710 chiamò da Parigi (la tradizion
dei forestieri nelle fabbriche italiche d'arazzi pe
mane) l'arazziere Giovanni Simonet che unito al pittor
Andrea Procaccini (1671 † 1734), organizzò la fabbrica
La quale sorta modestissimamente, prese in poco temp
esteso sviluppo sotto Pietro Ferloni direttore di ess
nel corso di molti anni. I palazzi papali e i patri
di Roma sono ornati di opere prodotte nella fabbric
annessa all'ospizio di S. Michele, ancora in esser
ma ben lungi da aver la vita che a' tempi del Ferlo
condusse.

La sua fortuna risale alla metà del Settecento, n
qual tempo l'attività si raddoppiò anche per la chi
sura dell'arazzeria medicea; e l'ospizio di S. Michel
continua la sua scuola d'arazzi la quale, dopo vicend

oscure, andò rianimandosi sotto la direzione artistica di Giulio Rolland e la tecnica di Giuseppe Prinotti. Complemento ad essa esiste, nell'istituto, una scuola per il restauro degli arazzi; ed un'apoteosi di casa Savoia, arazzo mediocre escito dall'ospizio di S. Michele si incendiò nel padiglione dell'Arte Decorativa nell'Esposizione di Milano (1906) ([1]).

Nella prima metà del Settecento, chiusasi questa arazzeria, sorse a Torino una fabbrica d'arazzi che pareva destinata a grande avvenire. Istituita dal re Carlo Emanuele III nel 1737, durò con varia fortuna fino al 1832 ed ebbe un periodo splendido sotto Vittorio Demigott torinese, a noi noto, per essere stato al servizio della arazzeria fiorentina; ond'egli recò nella fabbrica piemontese, i risultati di profonda esperienza. Si cita fra i direttori dell'arazzeria torinese, anche un Andrea Dini il quale poi si recò a esercitare a Venezia. Aveva disegnatore Claudio Beaumont, direttore dell'accademia di pittura a Torino, artista che nominai, forte pittore del suo tempo.

([1]) L'ospizio di S. Michele a Roma potrebbe essere un centro vivo attività artistico-industriale, invece, insensibile al moto ascendente dell'arte decorativa, vegeta in un insegnamento arcaico e la sua popolarità non corrisponde alla serietà del fine che dovrebbe giustificare conservazione di quest'istituto nella capitale del regno. L'ospizio un ampio istituto professionale con scuole pratiche, maschili e femminili, ove qualche giovane s'inizia perfino ai restauri di templi anchi (!) E qui si dovrebbero studiare ferri, mobili, marmi, utili alla vita esente. Oggi l'istituto è autonomo: ciò non vuol dire che il Governo n debba interessarsi a ringiovanire l'insegnamento in questo ospizio e quanto a vecchiezza di metodo fa il paio, nell'Eterna Roma, colla gia calcografia.

Avevo espresso il desiderio di questa riforma mentre leggo nei giornali la nomina di una commissione per riformare l'istituto S. Michele. Occorrerà affidarsi a delle persone tecniche e moderne non a dilettanti e a degli antiquari.

Torino fu ornatissima di arazzi tessuti alla fabbric
reale che occupava i piani superiori della universit
degli studi; ma oggi gli arazzi piemontesi vanno ce
cati all'estero, dove si vendono talora come prodot
delle Fiandre o dei Gobelins.

Napoli presenta supremo e speciale interesse n
Settecento sul campo degli arazzi; Carlo III di Bo
bone, nel 1738, subito chiusa l'arazzeria fiorentina,
aperse una fabbrica d'arazzi la quale ebbe, suoi fo
datori, Domenico del Rosso direttore e Francesc
Pieri provveditore: costoro si associarono a una qua
tità d'arazzieri rimasti senza lavoro, dopo la chiusu
dell'arazzeria medicea i quali, invitati, vennero a N
poli e furono: Bernardino Cavaliere, Antonio Valent
Niccola Manzini, fiorentini; Giuseppe de Filippis, a
conitano, Marco Gosler, Antonio L. Mingoni det
pure Minchioni, Sebastiano Pieroni, Carlo Mugn
Orlando Filippi ed altri. Introdotti e assunti al lavor
fu stabilito di ammettere alla fabbrica alcuni giova
apprendisti a sostituire i vuoti che per qualsivog
ragione si fossero aperti nella fabbrica. Nella quale
lavorò, almeno dapprimo, esclusivamente per il re c
mostrava singolare preferenza a Carlo Mugnai auto
nel 1742, d'un arazzo, i Giganti, accolto da gener
acclamazione. Un Domenico Tonelli ideò poi il ca
tone d'un arazzo fantasioso destinato al palazzo re
di Caserta, gli elementi dell'aria, a cui fecero riscont
gli elementi del fuoco, con cartone di Antonio dal P
e nel 1754 Napoli festeggiava l'ammissione, all'ara
zeria reale, di Michelangiolo Cavanna milanese e do
tre anni quella di Pietro Duranti romano che can
peggia nella nostra arazzeria, direttore quasi arbit

elle sorti artistiche ed economiche di essa, il Le
run dei Gobelins. Costui riordinò l'arazzeria, la
utrì di nuovi elementi fattivi, e d'arazzieri di Roma
Torino (tra i quali il maestro d'alto ordito Carlo
.ubis [† 1058]), la suddivise in due sezioni, alto ordito
lirettore il Duranti), basso ordito (direttore il del
losso) e per poco non si vide gareggiare coi Gobe-
ns, onde si volle rifare un ciclo giunto dai Gobelins,
on Chisciotte della Mancia finito di tessere nel 1762.
L'imitazione gobeliniana sviò in un certo tempo il
ensiero locale; e per alacre che fosse la direzione del
uranti, la fabbrica napoletana non resistette agli urti
el tempo più forti della fama acquistata dall'araz-
ria. Fino al 1778 essa continuò tessendo cartoni di
ari maestri, persino di Ferdinando Fuga, architetto
orentino (1699 † 1780), e nel fatale 1779 subì le con-
guenze facili a immaginarsi. Venne saccheggiata
alla plebe insorta e dalle milizie francesi. Allora la
irigeva Giovanni Duranti, forse figliuolo minore di
ietro il quale, rimasto senza lavoro cogli arazzieri
ıoi compagni, insistette presso il sovrano, Ferdi-
ando IV, al fine di ripristinare la fabbrica; ma tutto
ı inutile: e l'opera diretta a riavere gli arazzi rubati
ınto dal palazzo reale quanto da altri luoghi regi,
ɔbe discreto esito come ne attestano le memorie del-
epoca distrutte quasi tutte in ciò che concerne l'araz-
ria dal 1778 al 1800.

Trascurando l'attività di Venezia negli arazzi, seb-
ene la « Serenissima » traesse in questi tempi, dal-
esperienza di Pietro Davanzo e Antonio Dini, appena
cordato, il mezzo a una certa riputazione, concludo
ie l'arte barocca e roccoccò coltivò con vivacità il

campo sontuoso dell'arazzeria. Firenze, Roma, Torino, Napoli principalmente, tennero testa da noi all'acuto desiderio degli arazzi, in un'epoca di lusso come quella che andiamo esplorando; e la copiosa raccolta di arazzi secenteschi e settecenteschi che a Firenze nella galleria omonima, primo esempio in Italia di siffatti istituti, e in palazzi reali e in sale principesche si vedono, attesta opulenta e spirituale produzione di alto ordito nel festoso periodo dell'arte che si indaga.

Prima di far punto voglio notare che la arazzeria italiana dovette avere in questi tempi, qualche credito all'estero, se anche tra i fulgori dei Gobelins, nel 1730 fu chiamato in Siviglia a fondare una fabbrica d'arazzi il nostro Andrea Procaccini, addetto alla manifattura romana di S. Michele.

5

Il lusso degli arazzi non poteva scompagnarsi da quello delle stoffe operate, anzi questi tessuti di addobbo e di abbigliamento nel XVII e XVIII secolo, godettero immenso favore: disegnati a fiorami grossi, talvolta di gusto discutibile, generalmente sfarzosi, la loro pompa tripudia negli ori e negli argenti intrecciati alle sete dai colori vistosi e rumorosi. E durarono questi tessuti, di cui si ha un saggio specialmente nei tesori e nelle sagrestie di quasi tutte le chiese italiane; durarono sino a che la sovranità del popolo umiliata dal lusso, che nessuna legge efficacemente limitava, non intese a rivendicare i suoi diritti. Dalla Francia giunse così la moda dello stile *pastorale* e delle stoffe modeste; ed i tessuti a *rayure*

le *peruviennes*, le *perpetuelles* trovarono in Italia imitatori intelligenti: ma tuttociò conduce troppo avanti la mia narrazione. La storia insegna infine che il gusto dei fiorami grossi, il quale coincide col periodo barocco si ridusse, nel periodo successivo, ad una flora leggiadra che si stese sui tessuti d'addobbo e d'abbigliamento con adorabile freschezza. Si ambirono i colori e gli ori e gli argenti dai fabbricanti roccoccò, e si preferirono i colori tenui e i disegni fini associati in un ordine decorativo ridotto dalla grazia al tono minore. Un sistema di striscie verticali nei tessuti di addobbo parietale, nel Settecento, dà aspetto delizioso alle sale; tra le striscie si intrecciano fiori i quali sembrano vivi o stanno isolati fra una striscia e l'altra, e questa produzione settecentesca tanto trascurata dai raccoglitori, vanta un'espressione sua e una piacevolezza sua, ch'io quasi non conosco l'eguale fra le più vaghe, originali e fantasiose creazioni tessili.

Essa vide in Italia un centro speciale di produzione a S. Leucio, dove una colonia di tessitori eseguì un genere di stoffe seriche che nella storia gode non tenue fama: onde cogli arazzi di Caserta di cui parlai colle porcellane di Capodimonte di cui tratterò attesta, colla pittura decorativa napoletana, la più viva sorgente estetica dell'Italia meridionale all'epoca che si studia. La fabbrica serica di S. Leucio venne fondata da Ferdinando di Borbone.

6

I ricami dovevano attrarre la società barocca e roccoccò, questa soprattutto essendo signoreggiata dalla

donna; i ricami continuarono tuttavia a servire chiese
e palazzi, altari e guardarobe particolari. « Fra l'ab-
bigliamento e lo specchio ogni donna spendeva al-
meno sette ore »: così il Vittorelli parlando nel *Tupé*
di Venezia: le donne delle altre città ne avranno spese
otto. Nel 1768 un anonimo sferzava le vesti screziate
come tulipani, e i costumi maschili non si cuoprivano
meno di tulipani o d'altri fiori tessuti col telaio o di
pinti coll'ago.

La storia dell'arte barocca e roccoccò cerca il suo
narratore specialmente quella suntuaria; intanto si
ne raccolgono i materiali letterari e grafici che dimo
strano il crescente movimento secolare a prò dell
bellezza, il cui albero fiorisce serenamente riverbe
randosi alla spensierata vita mondana. Coi palliott
(Tav. CL) le pianete i piviali, si ricordano i para
di letti su cui una mano teneramente ricamò girali
fiori (Tav. CLI); si ricordano sottane e corpi, par
ciotti e giubbe, portiere, guanciali, canapè, poltrone
sgabelli, parafuoco; si ricorda il sentimento d'arte ch
l'ago industre diffuse su tuttociò, sorgente di educa
zione estetica nella casa e nella persona. Ed io debb
limitarmi a considerazioni generali.

E i pizzi? L'industria veneziana dei pizzi verso
principio del Settecento volgeva a decadenza, e le in
dustrie forestiere inondavano i mercati europei par
sostituendo la produzione indigena, anche nello Sta
della « Serenissima » la quale, in Venezia, nel 173
vedeva parecchi spacci merlettari al S. Carlo, alle Du
Rose, al Premio, al Bucintor Ducale, all'Aquila d'or
al Cardinale, dove si vendevano pizzi forestieri co
soddisfazione del pubblico che vituperava le tradizio
veneziane.

Tav. CL. — *Bologna.* — Palliotto di raso, ricamo in S. Bartolomeo. (Fot. Alinari, Firenze).

av. CLI. — *Lucca.* — Letto con parato, ricamo nel palazzo Mansi.
(Fot. Alinari, Firenze).

La Francia, le Fiandre e la Sassonia signoreggiavano; e Venezia si ridusse ad imitare certe blonde leggerissime di seta, fiamminghe o francesi, a darsi qualche fuggevole scatto di vita. L'iniziativa di questa nuova industria, Venezia dovette a Benedetto Ranieri e Pietro Gabrieli, non veneziani; i quali nel 1751 ottennero alcuni privilegi di fabbricazione e riescirono a risultati meravigliosi, aprendo attivissima concorrenza alla Francia.

Ma ahimè! Venezia nelle imitazioni fiamminghe e francesi non trovava la finezza dei suoi antichi pizzi, e la prosperità della nuova industria durò poco. Così, cadendo la Repubblica, la prosperità d'un tempo si impallidì, e la fabbricazione continuata a Burano e Pellestrina, le due adorabili isolette della Laguna, procedette incerta, e non ricevette vitale nutrimento che ai nostri giorni.

7

Se in passato, di quando in quando, le leggi suntuarie qualche po' riescirono a frenare gli eccessi, nei secoli che si studiano nessuna legge impose efficacemente restrizioni allo sfarzo; così ogni cosa che contribuisse ad arricchire l'addobbo o l'abbigliamento, esultò in questi tempi nella simpatia generale.

In tal guisa l'oreficeria foggiata nello stile del tempo a sagome ondeggianti, a formelline, a ciuffi, fu coltivata come sempre; e dei saggi belli di argenteria barocca e roccoccò si conservano nei musei, nelle raccolte, nelle suppellettili di chiese e nei corredi delle case.

Il cesello fu estesamente coltivato, e l'argento co suo bianco niveo, fu rispettato più che nelle epoch anteriori. Il Medioevo lo indorò sovente; il Rinasci mento lo accompagnò di pietre, nielli, smalti; l'epoc attuale lo cesellò, incise, martellò, conservandolo all sua naturale bellezza, non sforzandolo quasi mai divenire quello che non può essere, e traendo dall sue proprietà i motivi d'arte che gli si confanno Perciò non si parlerà d'oreficeria policroma nel Sei Settecento, e le eccezioni confermeranno la regola, se condo la quale la nostra oreficeria è bianca e lavorat a sbalzo in curve volubili, in cartelle fantastiche, i esili festoni, in rigature o striature, in goccie e motiv bulbosi.

Lo sbalzo occupa dunque posto ragguardevole e i nostro orefice si vale della sua bravura, non ricorr ogni istante al brutale luccichio di gemme e a sfarz che non derivino dalla sua sapienza: ei chiama so vente i putti a sollazzar sugli argenti, e non adotta u frasario signoreggiato dall'architettura come l'orefic gotico. L'architettura ivi inquadra e fortifica con vi vezza e moderazione.

La chiesa di S. Maria Maddalena a Bologna pos siede due ostensori, due gioielli settecenteschi, i qual traducono in imagine efficacemente le mie parole; a essi si contrappone ad Orvieto, oggetto fondamentale d oreficeria secentesca, un turibolo barocco quasi edi cola ionica, con basamento, colonne, trabeazione, cu pola, accompagnato da smalti verdi e azzurri. Ed esso un po' rigido, mostra una verità che può allargarsi i legge generale, cioè che la durezza architettonica, s può trovare nell'oreficeria secentesca e non si trov

nella settecentesca; comunque il turibolo argenteo di Orvieto, va coperto di trafori e questi smorzano la sua architettura.

Dovrei parlare di orologi, candelabri, candelieri, vasi, vassoi, teiere, giardiniere, oliere, saliere, pomi di mazza, tabacchiere, servizi da toelette, attestazione di operosità ampia e sapiente.

Davvero quanti orefici ignoti! E quanti idearono e cesellarono pezzi d'oreficeria, gioielli martellati e incrostati! Se ne conoscono un numero esiguo, ma domani quest'oreficeria e gioielleria barocca e roccoccò, sarà stanca di non appartenere ad alcuno, e vorrà conoscere i suoi maestri. E non si deve credere, non si può sperare, che siano fiorite nel ferace suolo italico, dei maestri simili ai Germain? Trattasi d'una famiglia che signoreggiò l'oreficeria francese del Settecento. Crediamolo, speriamolo e conosceremo tra poco i Germain.

Nel gruppo di questi artisti havvene di quelli che esercitarono, come nel Medioevo e nel Rinascimento, onorevolmente, l'architettura, la statuaria e l'oreficeria, disegnando e cesellando argenti: e lei che conosce Napoli e la graziosa fontana di S. Lucia (1606) assegnata a Giovanni Merliano († 1558) e al suo discepolo Domenico d'Auria († 1585), rivendicata recentemente ai suoi autori Michelangiolo Naccherino fiorentino non napoletano († 1622) e Tommaso Montani (fior. nel 1615-1631) il primo buon discepolo del Giambologna — sappia che gli autori legittimi di quest'opera la quale associa con garbo, architettura, figura e ornato, sono gli autori della custodia argentea, con statue e bassorilievi, destinata al tesoro di S. Gennaro; e il secondo, il Montani, artista poco conosciuto, collaborò nel 1631

alla statua bronzea di S. Gennaro sulla guglia avanti la porta laterale del duomo di Napoli, avendo per compagno Giuliano Finelli (fior. nel 1631).

8

La ceramica s'illumina nelle maioliche di Castelli (Abruzzo); esse salirono a bella fama all'epoca del Barocco e del Roccoccò. In questi due secoli le maioliche castellane furono condotte a non ordinaria eccellenza da Carlantonio Grue (1655 † 1723) d'una famiglia di maiolicari.

Il più antico pittore figulo di questa celebre famiglia, sarebbe stato Francesco Grue (1594, nel 1677 viv.), il quale non toccò alcuna rinomanza: nè risale all'epoca che studiamo l'origine della fabbricazione ceramica a Castelli. Secondo il Passeri questa città avrebbe veduto inalzarsi de' forni alla cottura di terre fin dal secolo XV, ma su ciò scarseggiano le notizie, e i prodotti castellani, oggi meglio noti, non possono assegnarsi ad epoca anteriore al Secento, eccezion fatta d'una lastra nel museo d'arte industriale di Roma datata 1516. Comunque la fioritura delle fabbriche castellane è decoro d'arte del Sei e Settecento, e in quest'epoca la produzione di Castelli largheggiò in maioliche usuali, scodelle piatti lastre con paesaggi splendenti in un violaceo profondo o in un verde luminosamente tenero. I pittori castellani di questi tempi trattarono le scene rustiche, le caccie, i fiori, le grottesche, le caricature e dipinsero soggetti elevantisi a figurazioni o scene bibliche e mitologiche, lumeggiate dall'oro in belle unità di colori con decorazioni perimetrali, spesso trofei militari, dipinte a chiaroscuro.

La lode principale di avere spinto l'arte ceramica castellana alla massima altezza, inalza i figliuoli di Carlantonio segnatamente Francescantonio (1686 † 1746). A lui si unirono i fratelli Anastasio e Liborio che seguirono, docili, le orme del fratello: Francescantonio fondò anche una fabbrica di maiolica a Bussi, piccolo paese dell'Aquilano, con sorte poco prospera; un suo figliuolo eccellente come il padre, Filippo Saverio, s'invitava a dirigere la famosa fabbrica reale di porcellana a Capodimonte (Napoli), dove si fece molto onore e morì in quel terribile anno 1799 in cui la fabbrica stessa fu devastata da saccheggio plebeo come la arazzeria reale. Filippo lasciò un figlio Francescantonio, diciamolo II, il quale si occupò poco all'arte del padre, e con lui finisce la famiglia maiolicaria dei Grue, la quale, in diverso grado, si segnalò per circa due secoli nella ceramica.

Oltre ai rammentati, questa famiglia si compose di altri artisti, non così valorosi però come i precedenti. E siccome (l'avvertii) dalle fabbriche castellane uscirono dei pezzi lumeggiati coll'oro (Liborio, delicato pittore ebbe simpatia a queste lumeggiature) e si affermò erroneamente che il metodo della doratura si ritrovò da uno dei Grue, si sappia che le fabbriche faentine, le pesaresi, le durantine dalla metà del secolo XVI adottarono l'oro con grande successo.

Le fabbriche castellane hanno il vanto di un'altra famiglia illustre nella pittura ceramica: la famiglia Gentile [1]. Carmine Gentile (1687 † 1763) discepolo di

---

[1] Anselmo Anselmi (*Rivista abruzzese* dic. 1905) parlando sul commercio delle maioliche di Castelli, indica vari fabbricanti ignoti agli autori che si occuparono nel soggetto di queste maioliche.

Carlo Antonio Grue divenne artista eccellente ed ebbe de' figli che li avviò alla sua arte, e salirono in fama; Giacomo Gentile il giovane nato 1717, trattò con singolare perizia la pittura ceramica di figure e paesi (un Giacomo Gentile il vecchio [1768 † 1813] è pressochè ignoto all'arte) e Bernardino Gentile (1727 † 1813) figlio di Giacomo, inferiore al padre, che tirò al denaro più che alla bellezza. Molti altri artisti lavorarono in Castelli nel secolo XVIII; Candeloro Cappelletti (1689 † 1772) stato discepolo di Carlantonio Grue, Gesualdo Fuina (1756 † 1822), Domenicantonio Olivieri (1710 † 1793), Pierantonio Tiberi (1720 † 1781), Stefano Mattucci (1718 † 1798), Silvio de Martinis (n. 1731).

Gli Abruzzi coi maestri di Castelli numerosi, taluno glorioso, esercitarono influenza su Napoli; ma chi si studiò di precisare questa influenza toccò argomento controverso: qualcuno la allargò siffattamente da pensare che tutta la ceramica settecentesca di Napoli ripeta la sua esistenza dal talento dei maestri abruzzesi, e qualcuno la attenuò riducendola ad un insegnamento puramente tecnico, senza conseguenze sullo spirito inventivo e sul carattere estetico locale. Certo gli Abruzzi attraevano chi voleva migliorarsi o iniziarsi nella ceramica; e Napoli dovette pregiare quel fertile luogo di nostri studi che è Castelli, di cui Napoli stesso conserva molti saggi: quindi la ceramica castellana, maestra ed ispiratrice della ceramica napoletana, non assorbì le vive sorgenti native di quest'ultima.

Accennai la fabbrica di porcellana a Napoli: l'instituzione rinomatissima non si può trattare incidentalmente. Essa visse sino alla metà del Settecento; e per quanto non sia stato detto deve sapersi, a malgrado

le scarse notizie, che la fabbrica di porcellana fu precorsa a Napoli da una certa attività maiolicaria cinquecentesca a cui contribuirono un Diomede Pieri fiorentino, lavorante a Napoli nel 1568, un m° Andrea Cacace, un m° Jacopo de Vincenzo, un m° Cesare Camaso, (il materiale di quest'attività attende lo studioso che lo esplori, lo investighi, gli dia consistenza).

Carlo III di Borbone fondò dunque, nel 1743 la fabbrica di porcellana al Bosco di Capodimonte, e s'interessò alle paste tenere; nel 1807, la ebbe una società privata nelle cui mani la fabbrica declinò fino all'impossibilità di continuare e si chiuse: e il re s'invogliò a tale fondazione dalla bellezza delle porcellane di Sassonia che sua moglie, Anna Walburga di Sassonia, aveva portato in dote. Ne furono primi maestri D. Giovanni Castelli pittore e Lino Ottavio Schepers chimico; e, sul primo, la fabbrica s'aperse nel giardino del palazzo reale, dopo, l'angustia dei locali obbligò il trasferimento a Capodimonte il quale venne effettuato, costruendosi un edificio apposito sul disegno di D. Ferdinando Sanfelice. Partito Carlo III per Madrid, ove andava ad occupare il trono di suo fratello Ferdinando VI, la fabbrica di porcellane fu abbandonata, demolite le fornaci, distrutti i comodi alla fabbricazione; chè il re condusse seco persino gli artisti e ogni ordigno della fabbrica. Ferdinando IV suo figlio e successore, volle tuttavia continuare; riaprì la fabbrica nella villa reale di Portici, le die' direttore un marchese Ricci che, morto, († 1772) fu sostituito da uno spagnuolo Tomaso Perez, e volle rivederla nel palazzo reale di Napoli. Nè le sollecitudini del principe si rallentarono se non quando le spese si al-

largarono inusitatamente: il re se ne dolse e nel 1801 Ferdinando creò una Giunta di vigilanza, a regolare le spese e a migliorare la produzione. Già la fabbrica di porcellana aveva attinto nuovi lumi e novella fede dall'istitutore della fabbrica di porcellana a Vienna, il consigliere Kastler de Rosenheim; aveva murato nuovi forni nel 1790, grazie all'architetto tedesco Massimiliano de Verschalfelt, ma gli eventi politici, il cambiamento avvenuto nella fabbrica che passò, si disse, nel 1807 alla speculazione privata (allora si installò nel vecchio edificio di S. Maria della Vita) cooperarono alla chiusura della fabbrica stessa la quale dal 1834 non esistette più.

Superbe e ricercatissime le paste tenere di Carlo III col giglio azzurro a confronto colle paste dure, corrispondente alla seconda epoca della fabbrica napoletana, di Ferdinando IV, con una N e tanto di corona, da non preferirsi mai alle porcellane di Carlo III. Avviso agli amatori impreparati!

Alla fabbrica di Capodimonte va congiunto il nome d'un ricco inglese che innamorato di quelle porcellane, ne riunì quante più potè: mi riferisco al Charlesworth e alla di lui collezione che a Napoli desideravasi visitare come cosa preziosa. Giunto a morte il Charlesworth († 1889), il meglio esulò dal suolo napoletano e pigliò la via della Manica diretto a Londra, eredità geniale d'un fratello del raccoglitore che vendè la raccolta in Inghilterra destinata a rivedere il mare, anzi l'oceano. La collezione predetta esprime altamente la storia della porcellana di Capodimonte, onde il palazzo di Capodimonte conserva molti saggi pregevoli oltre un vaghissimo gabinetto di cui ora parlerò; ed esi-

stono a Napoli una serie di oggetti nel museo Tesorone nella raccolta ereditata dal conte dei Marsi, esistono le porcellane nel museo Filangeri, nella collezione d'arte del principe della Roccella, della principessa di Cassaro, nel museo Correale a Sorrento, così Napoli, ancora, possiede abbastanza a rievocare la grazia e operosità della fabbrica di Capodimonte, gloria napoletana e italiana sul campo della bellezza, parte della triade famosa italo-tedesco-francese (Meissen-Sèvres-Capodimonte) che nel XVIII secolo constituiscono il fondo più maestoso al genere d'arte di cui c'interessiamo [1].

Anni sono si mise in vista una magnifica pendola da consolle appartenente a donna Maria Lecca Guevara a Napoli, porcellana di Capodimonte superba con una ghirlanda di fiori minuti intorno al quadrante, da emulare i fiori tanto giustamente vantati di Sassonia, con diverse figure vive, sopra e sotto il quadrante stesso,

[1] Le porcellane di Sassonia, Meissen, godettero una immensa celebrità che il tempo rispetta. L'origine delle porcellane meisseniane risale al primo decennio del Settecento, e nel castello di Albrechtsburg a Meissen si aperse la prima fabbrica ove si iniziarono i lavori colla imitazione delle porcellane di pasta dura; onde la prima e più famosa fabbrica in Europa in questo genere è quella di cui c'interessiamo. Fu periodo di somma fioritura a Meissen quello che corre fra il 1730 circa al 1760: vi si fabbricarono allora servizi da tavola, candelabri (fig. 69) bomboniere, scatole d'ogni sorta, orologi, gruppi statuette oggidì molto ricercate dagli amatori. A Meissen si lavorava nel mistero, ma un operaio infedele portò a Vienna intorno al 1720 i metodi di fabbricazione e ivi sorse la fabbrica imperiale, madre delle fabbriche dl Franckental, Nymphenbourg, Ludwisbourg che hanno nominanza, i cui prodotti evocano quelli della celebre fabbrica di Berlino assurta al suo apogèo nella seconda metà del XVIII secolo. Non corrisponde all'istesso tempo l'origine della celebre maiolica di Delft (Olanda): vi è un secolo di differenza e la seconda metà del XVII secolo, segna i maggiori titoli alla maiolica di Delft; i primi del secolo successivo i principi della decadenza.

dei putti che rapiscano (oh indimenticabili puttini ch
dormono alle base di questa pendola!) ed una color
tura difficile a trovar la compagna fra le paste dur
napoletane : assicura un giudicatore autorevole.

Fig. 69. — *Meissen* (Sassonia). Candelabro di porcellana a due bracci

Da Capodimonte escirono una quantità di oggetti sin
golari, vasetti d'ogni specie, tabacchiere, candelier
salsiere, pomi da mazza, figurine leggiadre, gruppet
eleganti, vassoi, pendole a cui il gusto talvolta tedesc
(Meissen) o francese (Sevrès) altera lo spirito nazionale

ur non guastandone il carattere artistico nelle sue
nee generali, napoletano, corrispondente all'epoca
ettecentesca; ma la fabbrica borbonica superò sè stessa
uando nel 1757 il re ordinò che si costruisse nella
illa di Portici, il gabinetto reale tutto di porcellana
estinato alla regina. Esso fu modellato dai fratelli
iiuseppe e Stefano Gricc e dipinto parte dal sassone
iiovanni Sigismondo Fischer, aiutato da dieci altri
ittori: nel mese di maggio 1758 il Fischer, essendo
iorto avvelenato, egli fu sostituito da Luigi Restile,
rimo pittore della fabbrica, al quale si erano fino al-
ra affidati sempre i lavori importanti.

Il gabinetto fu finito nel maggio del 1759, e costò
rca 70 mila ducati; e dopo il 60 quando la villa reale
Portici venne ceduta al Demanio, precisamente nel
65, venne fatto trasportare nel palazzo di Capodi-
onte dove ora si ammira.

Quasi quadrato, ha circa 5 metri di lunghezza per
ascun lato; le pareti coperte di porcellana bianca,
cevono dei lunghi rami e festoni di foglie, fiori e
utta colorate, con trofei musicali sparsi fra i rami
quali s'inerpicano scimmie, pappagalli ed altre bestie.
distanze regolari le pareti vagamente si abbelliscono di
edaglioni con figure cinesi, e leggiadre cornici circon-
no i grandi specchi parietali. È una festa di colori
i dentro, di dorature e raramente fu immaginata
era più allegra di questa: Giuseppe Gricc fu poeta
ando ne diè il disegno. Peccato che i mobili di
rcellana anch'essi non esistano più: resta solo una
lendida lumiera ([1]).

([1]) Il palazzo di Capodimonte gode una particolare importanza

Contemporaneamente alla porcellana si fabbricav
Napoli la maiolica: i napoletani Donato e Giusep
Massa decoravano con mattonelle un chiostro di Sa
Chiara verso la metà del XVIII secolo, e Nap
conserva saggi notevoli e numerosi d'arte maiolica
secentesca e settecentesca. Essa aspetta però il
studioso: sono spunti che si raccolgono qua e là,
sempre copiosi nè sempre esatti: si sa, d'una fabbr
da stoviglie, del Vecchio, che il *Giornale del Re*
delle Due Sicilie, 4 gennaio 1817, dichiara «prima
Regno e dell'Italia e una delle migliori di tutta l'
ropa»; e si parla di lavori esciti da questa fabbr
detti di «terraglia profondamente marmorata», inv
zione dei del Vecchio che ottennero il privilegio
privativa dalla maestà regale.

L'opera più ragguardevole si svolge sui pavime
di cui si abbelliscono molte chiese di Napoli e di luo
vicini: festoni, vasi, putti, volùte, uccelli, frutta, fi
cartocciami, marine tutto un po' forma sorgente d'a
in questa produzione veramente napoletana. Nel grup

---

nell'arte napoletana per essere una galleria di pittura moderna lo
molto considerevole, dove questa pittura si svolge in tele copiose
quelle di carattere classico, primeggiate da divinità ed eroi gre
latini, a quelle più recenti, anzi attuali, signoreggiate dai pennel
Domenico Morelli e Filippo Palizzi. Cfr. il mio *Manuale di Pitt*
Italiana, 3ª edizione. Capodimonte va ricordato qui, con intere
anche per la collezione di maioliche e porcellane che si unì, dop
1860, alle altre opere d'arte che furono collocate in questa collezi
riordinata ai nostri giorni.

Una bella collezione di porcellane napoletane, della fabbrica r
di Napoli, si vede riunita nel museo Correale a Sorrento ove si
vano molti dipinti di scuola napoletana. Importante questo mu
per l'arte decorativa in maioliche, mobili, bronzi, argenti, porcell
chinesi e giapponesi.

opioso emerge il pavimento in S. Lorenzo ad Anaapri (Castellamare di Stabia) di Leonardo Chiaiese e
el 1761, quello nell'oratorio di suor Orsola Benincasa
Napoli (1764), del coro nella chiesa di Donnalbina,
uello che da S. Andrea delle Dame trasmigrò nel
ıuseo nazionale, e quello d'un oratorio a Forio d'Ichia (1777), raccolto nel museo artistico, industriale.
ɩ questo stesso periodo corrisponde, a Napoli, il riestimento di mattonelle settecentesche ornamento
istoso del chiostro citato nel monastero di S. Chiara,
omplesso monumentale che riafferma l'estesa attività
ei forni napoletani del XVIII secolo, onore, sostanialmente, d'una numerosa e ripetuta progenie di
eramisti, i Chiaiese ai quali appartiene l'autore del
avimento di Anacapri. I Chiaiese, ravvivatori della
ıaiolica meridionale, si spinsero fuor da Napoli conpargendo di opere tutto il Regno delle due Sicilie,
urando ceramisti fin quasi la metà del secolo appena
pento.

Gli autori dei pavimenti napoletani ebbero il torto
i chiedere alla prospettiva le illusioni dei vasi che
incurvano, delle mensole che si ravvolgono, dei carocciami che si spiegano in larghi e grandi volùte;
bbero il torto di volere essere dei prospettici come i
ittori di vòlte e i disegnatori d'arazzi, ed io offenerei il lettore se giustificassi la mia accusa.

Il Settecento assistè al supremo ascendere d'un' altra
bbrica di ceramiche: quella di Savona. Giovanni
antoni di Fivizzano poeta in Arcadia, Labindo, luense, esaltò, spumeggiando nella rettorica, i vasi
vonesi e di questa esaltazione si fa gran caso. Fumo
letterati che scrivono d'arte! Tra i pittori si cita

la famiglia Salomoni: Gerolamo Salomoni, Bartolon
(detto il *prete di Savona* [1654 † 1709]) e Domen
savonese (1670 † 1746) abilissimi artisti, figli di Gi-
nantonio Guidabono di Castelnuovo in Lombardia
quale pitturò maioliche in Savona, sullo scorcio
XVII secolo. Essi usarono la marca, pare, d'un s
con o senza le lettere G. S.

Savona lavorò benissimo piatti e vasi con riliev
quali furono monocromi quando le fabbriche era
in fiore, o policromi soprattutto quando le fabbriche
minciarono a declinare. Si cita nella seconda metà
Settecento un Giacomo Borelli (fior. nel 1779), capo
una fabbrica a Savona: egli dovette appartenere a u
famiglia maiolicaria di questo nome, originaria sav-
nese, le cui sensibili traccie si trovano a Moustiers
Marsiglia. Questo Giocomo Borelli, il più notevole fr
maiolicari di sua famiglia, lavorò nelle predette ci
francesi, e forse si chiamò a dirigere le fabbriche a
quali fu addetto. Come ultimo pittore di maiolica si
dica a Savona Giantommaso Torteroli, il quale vide
spegnersi della sua arte, sul principio di questo seco
chè i prodotti savonesi mirano all'industria piucchè
contemperamento della industria coll'arte. Veramen
le fabbriche di Savona, e dicendo Savona si dice Alb
sola terra pochissima distante dalla città (le maiolic
d'Albissola portano il nome di Savona), non si dist
sero mai per somme finezze, e s'affissarono sul gran
smercio il quale si ottiene colle piccole cure.

Vorrei accennare le fabbriche di Genova se esistes
il materiale a scrivere; esse si unificano alle savone
per la qualità della terra, e il genere della decorazion
Genova ebbe fabbriche fiorenti, di maiolica nel XV

XVIII secolo, ma non si sa altro per ora: certi scrit-
ɔri si oppongono a ciò, e giurano che i prodotti as-
egnati a Genova appartengono a Savona. La marca,
ınterna del porto di Genova, che Savona non poteva
ppropriarsi, taglierebbe le corna al toro.

Verso la metà del Settecento si aperse a Sassuolo
na fabbrica di maiolica. Giovannandrea Ferrari, so-
tituito nel 1756 da Gianmaria Dallari, ottenne invi-
iabili privilegi e costui chiese la cooperazione di
rtisti valentissimi — Pietro Lei di Sassuolo di cui parla
Passeri — e toccò risultati considerevoli. Il Lei si unì,
el 1763, ai maestri lodigiani Antonio Casali e Filip-
antonio Calegari i quali, sotto gli auspici dello stesso
'asseri, fondarono in Pesaro una società di maioliche
porcellane di cui trattano gli storici.

Giovanni Dallari, succeduto al padre Giammaria alla
roprietà e direzione della predetta fabbrica, seppe
ıantenere la eccellenza delle maioliche sassolesi, le
uali finirono colla invasione austriaca del 1799 e colla
ancese del 1801.

La fabbrica di Sassuolo si aprì quasi contempora-
eamente alla fabbrica o manifattura Ginori di Doccia
quale ora fiorisce. La iniziò Carlo Ginori il quale
udiando dal 1735 il modo di una pasta per la fab-
icazione della porcellana, fe' dei tentativi che ripetè;
nel 1740 apriva la sua manifattura col concorso di
ıe tedeschi venuti a Doccia, dalla grande fabbrica di
ienna, Carlo Wandelein e Alarico Prugger: la fortuna
guì la fortuna e, presto, la fabbrica si inalzò a ripu-
zione e ottenne dal Governo toscano la privativa per
fabbricazione della porcellana.

Mancato ai viventi Carlo Ginori († 1757), il di lui

figlio Lorenzo ingrandì le officine, e sempre più la fa
brica conquistò le simpatie del pubblico: altri migli
ramenti vi introdussero i marchesi Leopoldo e Car
Ginori, indi, i senatori Lorenzo e Carlo: così la m
nifattura oggi è nota talmente che in Toscana, allo
quando si parla di porcellana, istintivamente si nomi
il Ginori. La cui antica manifattura unificatasi an
sono (1896) alla fabbrica Richard di Milano, estese
raggio commerciale dei suoi affari; e se la preocc
pazione industriale potesse esser vinta dall'arte; e
la freddezza con cui si accoglie ivi l'arte nuova potes
tramutarsi in amore fervido all'idee di modernità c
avvolgono tutta l'arte decorativa attuale, nella fabbr
Richard-Ginori avremmo un mezzo efficacissimo di v
garizzamento estetico e i desideri degli esteti sare
bero appagati [1].

[1] Pur troppo oggi, anche le più fiere tempre d'artisti, sul ca
pratico, non possono a meno di volgersi alla produzione industri
l'arte decorativa non vive in uno stabilimento se non si accompa
all'industria; ma è questione di misura. E benchè ora non mi r
risca alla società ceramica Richard-Ginori, io penso alla possib
della produzione industriale, parallela all'artistica, sostenuta a
grado di nobiltà che giova al meccanismo amministrativo di
azienda e al suo indirizzo artistico non follaiolo. La difficoltà di q
sto combaciamento mi tenne lungi dall'entrare sul campo pratico
l'arte decorativa. Nè le occasioni mi mancarono: ma lavorare pei
ratisti! Che orrore!!

La società ceramica Richard-Ginori ha un impianto modello,
sdoppiata, quando era soltanto società ceramica Richard dall' ep
della sua fondazione (1873) -- resa viepiù possibile da Giulio Rich
proprietario dello stabilimento ceramico a S. Cristoforo, presso
lano, iniziato da Luigi e Carlo Tinelli — si condusse ognora corag
samente sul campo dell'industria. Essa vide morire due stabilim
lombardi: Sovere († 1885) e Palosco († 1893) in provincia di Berga
e si rafforzò incorporandolo, avanti la unificazione di Doccia, una
brica di Pisa, che recò qualche disinganno, una fabbrica di Mond
e una di Vado.

Qualche anno dopo dall'iniziativa di Doccia a Venezia 1758) i fratelli Giannandrea e Pietro Bertolini, galva-izzavano l'industria ceramica con esito favorevole. .a scarsità dei prodotti ceramici di Venezia, preci-amente di Murano, perchè la fabbrica si aperse a Iurano, giovò ai fratelli Bertolini, i cui prodotti sali-ono a rarità e i collezionisti li ambirono. Infine, nel :VII e XVIII secolo le fabbriche di Venezia andavano vele gonfie; e se Venezia in questo ramo d'arte non bbe un'azione creatrice, cavò nondimeno profitto dal-altrui esperienza.

Alla instituzione Bertolini alcuni anni dopo Torino, ssia Vinovo presso Torino, aggiunse una sua fabbrica maioliche e porcellane preceduta da una fornace ostruitasi a Vische per la cottura della porcellana, la uale non ebbe fortuna, onde è che il fondatore di sa o uno dei fondatori, Giovanni Vittorio Brodel to-nese, abbandonò Vische e trapiantò la fornace nel stello della Rovere a Vinovo ove, col concorso di etro Antonio Hannong di Strasburgo, godendo privi-gi, la fabbrica stessa produsse delle porcellane, piatti, ssoi, vasi d'ogni specie (curiosi quelli in forma di pone) figure, gruppi floreati e sceneggiati, che nel-rte occupano un posto sommamente decoroso. Il odel e l'Hannong si unirono in società nel 1776 po poco tempo dalla venuta del secondo a Vinovo, ad essi successe Vittorio Amedeo Giovannetti (1729 816) scenziato di vaglia, vanto del Piemonte, che die' :remento alla fabbrica piemontese avendo creato per-io un impasto suo, alla porcellana di Vinovo, che eveva un gusto particolare dall'uso di due colori, rticolarmente splendidi: l'azzurro e il rosso. Morto

il Giovannetti la fabbrica di Vinovo vide la prop
fine: essa ebbe un nuovo direttore, Giovanni Lomel
ma questi non fu capace a sostenerla nel grado a c
l'avevano condotta i suoi predecessori.

Chi desidera conoscere la sorte delle grandi fabbric
del Rinascimento, riguardi le pagine passate ove
legge che le fabbriche di Faenza, Urbino, Pesa
Gubbio, si chiusero all'arte nella fine del secolo XV
Ad esse toccò quindi la sorte a cui la natura desti
tuttociò che raggiunse il culmine del successo, la fat
irrimediabile ruina.

9

Non toccai i ferri e i bronzi: l'arte del fabl
ferraio, regnando il Barocco e Roccoccò, toccò ci
vertiginose. Allora si lavorò il ferro come la la
sforzandolo sopra ad ogni ragione come la lante
in forma di cornucopia di Giulio Serafini aquil
(XVII secolo) la quale nel 1873 dal palazzo Gualt
d'Orvieto passò al museo nazionale di Firenze (
vola CLII). Dovunque non si operava in tal mo
ma la fantasia esuberante de' due secoli trascinò
artisti ad espressioni complesse, le quali al ferro 1
si confanno. Altro esempio fondamentale si raccog
meglio si raccoglieva, nella casa Filippi a Monte S.
vino: trattasi di ferri battuti eseguiti da Vincenzo
vestri romano, sembra, per incarico d'un France
Filippi, un bracciale da lampada e una carrucola
pozzo. Questi oggetti traversarono una serie di gr
accuse, perizie, sentenze di tribunale a cui non m
dato tener dietro qui, dove preferisco segnalare la fine

Tav. CLII. — *Firenze.* — Lanterna in forma di cornucopia, ferro battuto nel museo nazionale (Fot. Alinari, Firenze).

av. CLIII. — *Venezia.* — Cancello, ferro battuto nel palazzo Pisani.

li questi ferri, esulati all'Estero, tra i più delicati che
l Settecento abbia veduto, comparabili ai celebri lavori
lel celebre fabbro ferraio Giovanni Lamour di Nancy
ontemporaneo al nostro Silvestri. ([1])

Presso Monte S. Savino, a Arezzo, sulle scale di
asa Cellesi si raccoglie un vaghissimo modello di
inghiera a girali, sottili, a alberelli infogliati, che non
mo obliare, equilibrati e non convulsi modelli nel-
'arte del fabbro. Per questo sono meno secenteschi
ei ferri i quali esprimono appieno le alte facoltà tec-
iche de' fabbri secenteschi e settecenteschi.

Il cancello nel palazzo Pisani a Venezia, in cui la
aghezza dell'ornato si sposa a salda struttura archi-
ettonica (Tav. CLIII) scelgo in una congerie immensa
i ferri barocchi e roccoccò.

Le nostre città conservano numerose ringhiere di
ale, parapetti di terrazzi, roste di porte, cancelli,
nde uno studio diretto su questo punto è ricchissimo
oggetti appartenenti a qualsivoglia grado di bellezza.

Fra i cancelli che, superando un grado ragionevole
decoro artistico, il gran cancello a capo della na-
ata maggiore nella chiesa alla certosa di Pavia, s'im-
one quasi visione di magniloquente sontuosità: il
rro vi si accompagna al bronzo, all'ottone in una
brante colorazione a cui le attuali cure non giovano:
accica troppo!). Disegnato verso il 1660, con soverchio
spetto all'architettura lapidea, il cancello certosino

---

[1]) Una bellissima ringhiera parte dei ferri di Monte S. Savino, dopo
er dormito quasi venti anni in un magazzino del tribunale d'A-
zo, sequestrata, da tre o quattro anni si potè rimontare al suo
sto antico.

sade viepiù a magnificenza nel frontone, e nel com-
plesso impone. Ne offro soltanto una parte: suoi es
cutori furono Francesco Villa, Pierpaolo Ripa ed Ar
brogio Scagno milanesi (Tav. CLIV).

La Lombardia ricorda una gloria di Cepina (Bormi
Valtellina) un cancello secentesco che chiude, con s
gorosa genialità, tre archi dell'ossario: poco not
ecco la parte di mezzo del cancello il quale si ass
gna a un Carlo Colturi con poco fermo fondamento.
una tradizione paesana non sussidiata da prove: (T
vola CLV).

Ed il Piemonte vanta ricchezza di cancelli baro
chi di cui un saggio, nel palazzo dell'università
Torino, con motivi a ventaglio, associa la pratica al
fantasia, sì come ciò si vede in vari luoghi anche n
Veneto: il cancello roccocò nel palazzo Capodilista
Padova.

Il *ferro* si adoperò per molti usi; e Venezia che n
museo civico offre un grazioso modello di ferro
gondola, secentesco, specie di grande rosa a girali ent
cui s'agitano uomini, scorazzano animali, si involtar
bocci e *foglie*, allarga il campo delle ricerche al feli
studioso dell'arte nel ferro battuto durante il Baroc
e Roccocò.

E Napoli che evoca trionfi di bellezze secentesch
e settecentesche, vide e vede opere di ferro che p
trebbero raccogliersi a soddisfazione degli studiosi
nostra storia: rammento un grazioso cancello triplic
su tre archi acuti, resto dell'antica certosa di S. Ma
tino, in questa stessa certosa, al pronao della chies
su cui l'arte guarda sorridendo.

Il bronzo salì le vette del trionfo in quest'epoca

Tav. CLIV. — *Certosa di Pavia.* — Cancello, ferro battuto a capo della navata maggiore nella chiesa. (Fot. Alinari, Firenze).

Tav. CLV. — *Cepina* (Bormio-Valtellina). — Cancello, ferro battuto nell'ossario.

'enezia città dei bronzi artistici: mi riferisco al fa-
ıoso candelabro in S. Maria della Salute, ispirato a
uello famoso nel Santo di Padova, monumento di
ivida bellezza.

L'autore, Andrea Baruzzi d'Alessandro (n. 1530),
otò l'Italia del bronzo d'arte forse più fantastico ed ori-
inale che possiede: l'accento scultorico di esso, il suo
tmo decorativo, pur ricordando il Vittoria, attesta la
obiltà del suo autore, di quest'Andrea Baruzzi al quale
ı memoria spontaneamente si indugia, ogni volta si
orti ai bronzi italici. Il maestro firmò il candelabro
ella Salute ed è originario della Riviera di Salò
3rescia).

Allato di esso si accumulano una quantità di grandi
piccoli bronzi: parapetti da scala (sontuosi quelli che
esellò Cammillo dal Capo, nel 1609, ai due pulpiti
ı S. Maria Maggiore a Bergamo), bracciali dorati,
rologi parietali dalle vaghe e fantasiose cornici, oro-
ıgi da tavola, da consolle e da tasca, piccoli busti,
atuette, secchiolini, mortai, lanterne, calamai, saliere,
ıssoi: e il bronzo inoltre si unisce, qualche volta,
l'argento e agli smalti, come in un singolarissimo
rologio settecentesco del museo Poldi-Pezzoli a Milano,
cante una scena di Diana su un carro tirato da tigri.

Nelle varietà dei bronzi secenteschi e settecenteschi
nergono i bracciali e gli orologi murali: la fantasia
sbizzarì in quelli e in questi, ed essi costituiscono
ıe composizioni le quali, a così dire, si compene-
ıno nel pensiero e nell'uso. Più complessa, la com-
ısizione degli orologi, fu elemento decorativo carat-
ristico più ancora del Roccoccò che del Barocco, e
ırologio murale, circondato da cornici nemiche delle

leggi sulla simmetria, è smanioso di originalità in fiori ciuffi, svolazzi, curve lanceolate o rientranti. La fantasia del cesellatore settecentesco si occupò meravigliosamente in questo genere e ciò si dichiara indipendentemente dall'ingegno dell'orologiaio: questi poteva collocare delle suonerie bizzarre entro le assimetriche cornici settecentesche, le quali, bronzee e dorate, sono incrostate e sono animate da putti o genietti o scene d'amore, folleggianti tra rose e tulipani. Molte vecchie case signorili conservano di questi orologi che toccarono il loro trionfo all'epoca di Luigi XV.

Quanto agli orologi da tavola o da consolle, essi produssero delle composizioni macchinose ma leggiadre in cui, talora, il bronzo vale ornamento ad assiem di marmo o alabastro; ed esso dal cesellatore istruito ricevette grazia di linee in svolazzi ornamentali, in putti ridenti, in cariatidi faticanti sotto a delle sfere o sotto a dei vasi che contengono la soneria; e lo smalto interviene nel concerto policromatico di questi orologi da tavola o da consolle, di queste pendole la cui evocazione ridà al pensiero anche degli assiemi bizzarri: torri coronate di merli, edicole, coronate da cupola tempietti con statue e con terrazze. Chè il cesellatore soprattutto nel Secento, invase l'ordine decorativo dell'architetto e l'orologio a pendolo fu oggetto di sommo lusso a quest'epoca; perocchè la composizione macchinosa si accompagnò a materie spesose, in ornati statue di Fame, Parche, Grazie, sollevantisi su piedistalli sagomati.

L'Alemagna, con a capo Norimberga, produsse una quantità di orologi, e la Francia non stette indietro all'Alemagna: soprattutto gli orologi da tasca frances

ebbero diffusione e grazia considerevole: nè io insito su questo soggetto [1].

Il Sei e Settecento continuò la fusione, specie l'epoca barocca, di statuette e busti d'imperatori romani e d'imagini mitologiche, copiando le imagini del mondo latino da originali antichi, come nel museo di Firenze, un Mercurio copia dell'Antinoo di Belvedere; fuse molti crocifissi e gran quantità di bracciali volubili, vezzeggiati da putti, animati da baccanti e da satiri: così anche il presente argomento è ricco di soggetti. E se l'occhio, abbandonati i bronzi che si completano in loro stessi si volge ai mobili, la ricchezza diventa sfarzo; perocchè il bronzo in ciuffi decorativi, in mascheroni, in borchiette, in maniglie, in magliette da cornici, si adoperò con profusione sui mobili; e i musei raccolsero pezzi staccati bronzei che io indico, non difficilmente trovabili in collezioni d'importanza secondaria e vendibili da antiquari d'ultimo ordine.

L'epoca barocca vide sorgere a Firenze una fabbrica di pietre dure ai tempi del granduca Ferdinando I (1549 † 1609): ivi si lavoravano le pietre dure per i gabinetti, le tavole, che furono studiate, e la fabbrica fiorentina ebbe un passato glorioso. Le sue opere sono diffuse, attestati di sapienza tecnica locale in un'arte, la quale si allargò in incrostazioni

---

(1) Il Wood, *Curiosities of cloks*, pag. 28, nota un orologio destinato a Luigi XIV che ogni ora suonava un'aria d'opera; e nel 1770 Rasonnet de Nancy fabbricò un orologio che suonava dei duetti: e parla d'orologi da tasca.

parietali, in lavorìo d'altari e palliotti, con isforzo di pazienza e sussidio d'arte fantasiosa. Confidata nei primi tempi a Costantino dei Servi (1554 † 1622), gli studi della fabbrica fiorentina si apersero agli Uffizi, e nel 1797 si trasferirono all'attuale residenza presso l'accademia dei Georgofili, dove l'istituto continua ad appartenere allo Stato rispettoso di vetuste tradizioni, desioso di trasfondere novella vita alla fabbrica di pietre dure da cui oggi rampolla la vena dei restauri in marmi e in vetri, novella espressione vitale di quest'istituto nato a creare vegetante oggi nelle rabberciature delle cose vecchie.

Firenze offre, prodigioso saggio d'incrostazione, la cappella dei Medicei a S. Lorenzo sul disegno di don Giovanni dei Medici (1565 † 1621), colla cooperazione di Niccolò Nigetti († 1649) fondata nel 1610, la quale nella vertiginosa ricchezza dei suoi marmi, dei suoi graniti, dei suoi gialli antichi, dei suoi rossi di Cipro, dei suoi lapislazzuli, evoca il nome di Costantino dei Servi, maestro d'incrostazione alla cappella laurenziana il cui valore materiale deve salire a cifra pazza.

Sorsero bensì, in altri luoghi d'Italia, officine consimili a quelle di Firenze, e si salutarono cultori dell'arte d'incrostare dei maestri insigni non toscani: visitando la certosa di Pavia si rimane impressionati al nome de' Sacchi, a una famiglia che durante varie generazioni lavorò nel monumento magnifico ove tenne sua officina, ancora in essere nel 1782, quando fu soppresso il convento.

I Sacchi iniziarono dall'altar maggiore l'opera che doveva nobilitare il loro nome nella storia: e, intar-

iatori di pietre dure, continuarono i palliotti agli
ltari delle cappelle, che lo studioso considera quanto
lavori della fabbrica governativa di Firenze. Il pal-
iotto più singolare, quello che unifica alla vaga in-
onazione policroma un disegno brioso, orna l'altare
ella cappella dei SS. Pietro e Paolo. Valerio Sacchi
i avrebbe faticato diciassette anni ; nè parlo di Carlo
Battista Sacchi, autori d'un palliotto all'altare della
appella di S. Siro. Mi limito a alcune indicazioni
: no, dovrei condurre il lettore a Venezia, nella
hiesa dei Gesuiti incrostata a mo' di tappezzeria
ille pareti, curiosa in un pulpito lavorato da Do-
enico Rossi (1715-28); e colle ali alle calcagna vo-
ndo a Genova, a Roma e a Napoli, non finirei tanto
esto colle incrostazioni marmoree e colle pietre dure.
iterò, esempio capitale, la certosa di S. Martino a Na-
oli, la cui chiesa ricostruita nel Secento da Cosimo Fan-
ga, ricevette un cumulo di ricchezze marmoree, rap-
esentanti un monte di oro accumulato, soprattutto
ll'entusiasmo di don Saverio Turboli napoletano ; e
otrei citare la Trinità delle Monache con un ta-
rnacolo assegnato a Francesco Duquesnoy brussel-
se (1594 † 1686), un tesoro di diaspri, smeraldi, ru-
ni, ametiste, capitelli d'argento. Ma il tabernacolo
omparve, forse si scompose per venalità ; e la chiesa
cantata per ricchezza, principiata nel 1621, alla
ale contribuì il Fanzaga, parte crollò nel 1897 e ora
n figura più sul suolo di Napoli.

10

Per farsi un'idea meno imperfetta dell'arte decorativa barocca e roccoccò specialmente di quella roccoccò, bisogna rivolgere lo sguardo alla Francia: perciò accenno volentieri l'arte decorativa francese. Personalmente nutro verso l'arte dei due secoli che si studiano molte tenerezze, così dove meglio veggo quest'arte colà più sono lieto di fermarmi; e la Francia coltivò il Roccoccò insuperabilmente.

La Francia mai forse ritrovò sè stessa nell'arte quanto all'epoca dei Luigi, soprattutto a quella di Luigi XIV e XV; perciò gli scrittori che adottano il titolo « styles français », a designare gli stili che da Luigi XIII corsero a Luigi XVI, lodo incondizionatamente. Questi due stili vivono entro i due secoli i quali precedono il secolo XIX, la maestà del primo diviene galanteria nel secondo, nel Roccoccò, prolisso nei particolari, quanto si allarga a gonfiezze l'altro stile corrispondente al nostro Barocco, non essendo sottile come il Roccoccò ed essendo francese dappertutto, a Roma come a Vienna, a Madrid come a Londra. Perciò si sente parlare di Carlo Boulle coll'identico entusiasmo in qualsiasi luogo; si sente esaltare il Watteau, il Boucher, il Greuze, il Fragonard da qualsiasi scrittore di qualunque paese, se il gusto settecentesco lo accenda. Gli è che il Roccoccò è un organismo francese, riflette lo spirito brioso della Francia, e nessun paese possedette l'agilità alla creazione del Roccoccò quanto i Francesi.

In Francia l'arte Roccoccò idealizzò l'eleganza e

on ha rivali nel regno della grazia e gli oppositori se orranno ostinatamente vedere nel Roccoccò i segni i una deċadenza, dovranno dire è una decadenza eliziosa.

Il Settecento in Francia fu il trionfo morale ed artistico della donna. Più dell'uomo la donna resta sedotta alla linea curva: se si tocca i capelli, se volta le paine di un libro, se sta davanti lo specchio le sue nee sono sensibilmente curve; e la donna si sente lice nel suo abito che ripudia le linee rette.

La bellezza sta nel movimento e nel movimento ionfa la linea curva. Il Settecento esalta la linea irva.

La conoscenza dell'arte francese nel XVII e XVIII colo, non può aversi se non studiando bene l'amiente storico dei due secoli.

Così per giudicare Carlo Le Brun (1619 † 1690), la ersonificazione più alta dell'arte secentesca in Francia, sogna mettere il maestro accanto a Luigi XIV, al azarino, al Fouquet e al Colbert, in una reggia di lendori: — il più grande dei decoratori francesi, stuato a questo modo, acquista il suo giusto rilievo.

Il Settecento esulta ad un altro nome, a quello di me de Pompadour: Giannetta Poison marchesa di ompadour (1721 † 1764) evoca un intiero periodo arstico e ricorda una forma speciale di bellezza. Donna tuta e spirituale, che esercitò sulle sorti del suo iese e sulle arti del suo tempo illimitato potere, me de Pompadour ricevette da natura un gusto esteo classicheggiante, ed ebbe un' influenza moderaice su l'arte del regno di Luigi XV: a lei si deve ntroduzione o la maggior diffusione in Francia del

gusto e degli oggetti dell'antichità classica nonchè dei prodotti d'arte orientale ([1]).

Eppure la Francia, che creò dei prodotti d'arte Roccoccò, s'addormenta su falsità storiche che di qua dalle Alpi tutti accolsero come al di là erano state rispettate da scrittori sapienti : « style Pompadour » trovasi chiamato, sovente, lo stile Roccoccò, da « Madame de Pompadour » la quale, così, figurerebbe eccitatrice e esaltatrice d'una forma di bellezza che essa non volle pressochè vedere. Mme de Pompadour calda di cuore fu piuttosto fredda nell'arte, e estimatrice della Classicità, amò lo stile chiamato dalla regina Maria Antonietta con un titolo tanto abusivo quanto quello che fa omaggio a Mme de Pompadour dello stile Roccoccò. La bella amica di Luigi XV si servì preferibilmente di Giacomo A. Gabriel (1698 † 1782) (da non confondersi col padre) e di Giacomo G. Soufflot (1709 † 1780); e questa scelta sfata la leggenda dello « style Pompadour ».

Cionullameno continua a correre la falsità storica, la quale, se tale non fosse, farebbe parere Mme de Pompadour ancor più francese di quanto essa non sia.

([1]) Notava perfettamente L. Courajod nella introduzione ai due volumi « pour la Société de Bibliophiles français » intitolati: *Livre-Journal de Lazare Duvaux Marchand Bijoutier ordinaire du Roy* (1748-1758) preceduti da un « Étude sur le Goût et sur le Commerce des objets d'art au milieu du XIII siècle, ecc. », e a proposito di M.me de Pompadour: « sans jamais avoir vu l'Italie, elle avait un goût sincère pour l'antiquité. Elle croyait copier l'antiquité avec les pierres gravées de Guay, à travers les dessins de Bouchardon, et presque tous les artistes qu'elle protegeait étaient imbus d'idées antiques. C'étaient Cochin, auteur d'un livre sur Herculanum; Soufflet qui començait le Panthéon; Gabriel, ecc. », tome I, p. XXXIX-XL.

'oichè io insisto sulla estrema nazionalità franca della ostra arte, del Roccoccò (genre rocaille) che « Maame » tentò frenare, richiamando gli artisti a idee iù composte.

La celebre favorita nel suo sincero entusiasmo verso e arti, si amicò molti artisti; fra questi, oltre il Gabriel, autore del « petit Trianon », E. Bouchardon (1698 1762) scultore e quel Francesco Boucher (1703 † 1770) pittor delle grazie », il valoroso decoratore che apparene corpo e anima alla Francia e al XVIII secolo, ssendo per eccellenza il pittor di Luigi XV e di [me de Pompadour, o esclusivamente di Mme de Pomadour. Difatti senza il Boucher la galante favorita ancherebbe di qualchecosa; il Boucher completa la gura di questa donna la quale, dall'irresistibile fascino elle sue grazie, trasse la possibilità ad un ministero arti e lettere alla Corte di Luigi XV.

Arte e politica? la politica forse è un'arte ma l'arte on è la politica per gli artisti.

Torniamo a Luigi XIV e al Colbert: essi si erano oposti di signoreggiare l'Europa col genio francese, iè di proclamare la superiorità artistica della Francia. idea, altamente patriottica e sufficientemente orgoosa, agitò la mente di Francesco I ed Enrico IV; e iigi XIV e il Colbert, trovarono Carlo Le Brun cace di metterla in fatto, poichè senza un artista d'inligenza superiore, essi non avrebbero ottenuto nulla: la scelta forse non era imbarazzante. Le Sueur e uet erano morti; Le Van molto discusso; Filippo Champaigne, primeggiante il Le Brun nella pitra, non possedeva l'agile, pronta, abbondante fania aperta alle maestose idealità del re. Il Le Brun

era l'artista nato per Luigi XIV; difatti, soddisfece pienamente i desiderii regali.

Il Secento, smagliante in Francia su ogni ramo d'arte decorativa, fu insuperabile negli arazzi. Nel 1662 fu fondata la *Manufacture royalle des Meubles de la Couronne*, o come si dice ora la Manifattura dei Gobelins, alla cui direzione, regnando Luigi XIV, si mise il Le Brun sotto l'occhio vigile del Colbert.

I Gobelins, il cui nome va celebre nel mondo come *Manufacture royalle*, furono fondati ufficialmente per mezzo di editto nel 1667. Avanti quest'epoca sul terreno ove sorge il famoso stabilimento, sorgeva una fabbrica tessile privilegiata che Marco di Comas e Francesco de la Planche, tutti e due d'origine fiamminga, dirigevano grazie ad un privilegio loro accordato nel 1607 da Enrico IV e rinnovato nel 1625 da Luigi XIII. Quanto al luogo, che da circa due secoli porta il nome sotto il quale va famoso, esso derivò il nome da una vecchia famiglia di « teincturiers d'escarlate », che abbandonò verso il 1450 la sua città d'origine a fondare una fabbrica in riva della Bièvre. La riputazione della fabbrica fu tosto considerevole, e il nome del suo fondatore divenne popolare ; così nel XVI secolo si cominciò a conoscere sotto il nome di Gobelins, non soltanto l'insieme delle costruzioni che servivano alla tintoria, ma tutto il quartiere vicino ; ed i veri Gobelins non hanno nulla a fare colla fabbrica intitolata ai Gobelins.

Il Le Brun che aveva dato prove luminose del suo ingegno anche in materia di arazzi, nella manifattura di Vaux, stata fondata dal Fouquet, fe' splendida prova ai Gobelins dove il suo impero fu assoluto. E

va ricordato che ai Gobelins non si tesserono soltanto gli arazzi, ma si lavorarono le oreficerie, i bronzi, i mosaici, i ricami. Lo scopo di Luigi XIV e del Colbert, si ricorda, fu di creare un centro di produzione artistica senza paragone con altri; un istituto d'arte industriale senza possibili rivali. Così i Gobelins doveano mettere in commercio ogni genere di prodotti d'arte decorativa, e ogni prodotto doveva mostrare il suo luogo d'origine e giovare alla causa estetica di Francia, insieme causa d'arte, di politica e di economia sociale.

La manifattura dei Gobelins, sotto la direzione del Le Brun traversò un periodo di attività meravigliosa; e dal 1663, in cui cominciò la direzione del Le Brun, al 1690, in cui la morte colpì l'impareggiabile maestro, gli arazzi che ne uscirono sono straordinari. Il Genevay, biografo del Le Brun, ristampa dal Mesingue una lista di arazzi tessuti ai Gobelins notevolissimi di numero e bellezza.

Il Le Brun creò una scuola originale feconda, per la natura dell'istituto rameggiante su cento vie, risoluta dovunque a lasciare il solco della sua prosperità, il segno delle sue fatiche.

Dappertutto il Le Brun vede, consiglia, lavora; e disegna statue, mobili, bronzi mosaici; e ordina, dirige, tutela il movimento. Sotto di lui l'arazzeria acquista un carattere magnificamente decorativo, che scompare sotto la direzione di Giambattista Oudry (1686 † 1755) pittore e incisore, fautore dell'arazzeria-pittura dal 1740 in avanti: e il lettore sa quanto sia dannoso che un'arte penetri nei dominii di una altra.

L'influenza artistica del Le Brun fu immensa come la sua fantasia e la sua operosità: e la storia francese non conosce un decoratore comparabile al Nostro senza il quale nulla fece la Francia, non fece nulla che dovesse rivestire abito d'arte nazionale. A Versailles, al Louvre, alle Tuilleries, a Saint-Germain per tutto, il Le Brun decoratore, s'impone e dà il tono il disegno, d'ogni oggetto dal più modesto al più sfarzoso. Egli si circondò di numerosi, valenti e disciplinati collaboratori che ammetteva alla sua intimità facendosi pregiare, educando, e mostrando alla sua volta, il conto in cui teneva i suoi dipendenti. Gli è che aveva saputo sceglierli e li sapeva adoperare secondo le doti particolari ad ognuno: in ciò consiste il segreto dei successi collettivi.

Vedo tra i principali collaboratori del Le Brun Giacomo Sarazin (1590 † 1660), Andrea Le Nôtre o Le Nostre, seguendo la vecchia ortografia (1613 † 1700) Van Obstal (1594 † 1668), Les Anguier (tre fratelli), Gilles Guérin (1609 † 1678), Claudio Ballin (n. 1614 o 161. † 1678), il valente orefice Francesco Girardon (162. † 1715), Filippo Caffieri (1634 † 1694) — di questo dovrò parlare — Sebastiano Le Clerc (1637 † 1714) Giovanni Berain (n. 1636), e il Berain fu uno dei più preziosi cooperatori del Le Brun, Domenico Cucci venuto in Francia tra il 1662 e il 1663, Antonio Coysevox (1640 † 1720) lo scultore tanto elegante Gherardo Edelinck (n. 1640) l'eminente incisore!, Stefano le Hongre († 1690), Andrea Carlo Boulle (164. † 1732), ebanista di genio il più grande del suo tempo e Cornelio van Clève (1645 † 1732).

Con uno stato maggiore di questa fatta era possibile
iventare:

....d'un siècle entier la pensée et la vie;

mbizione suprema di Luigi XIV.

II

In questi tempi dal re al meno facoltoso cittadino,
sentirono in casa bisogni di arte e di lusso.

Difatti cominciando il XVII secolo, la vita della casa
avvia ad un carattere intimo e particolare in Francia
i quartieri si ammobiliano con ricchezza.

Cosa importava essere il Re Sole o il Mazarino per
ossedere un mobile del Boulle o un dipinto del Wat-
au?? così le fortune meno cospicue si rivolgevano a
uesto genere di compiacenza. Gli scrittori del sec. XVII
XVIII descrissero alcuni quartieri, e se mancassero le
escrizioni, resterebbero i fatti reali, i palazzi, i quar-
eri, i saloni, le gallerie, i boudoirs, ad attestare la
uisitezza dei decoratori francesi, in ogni luogo di
rancia, Parigi, Versailles, Fontainebleau, Narbonne,
angres, Cambrai, Abbeville, Compiégne. L'hôtel de
oubise a Parigi, non invidia nulla, relativamente, al
astello di Versailles.

Il boudoir! ecco il pezzo forte del frasario decorativo
ancese: esso adduceva in intima gioia le delicatezze
iù squisite. Osserva il Poeta:

Ces temples fastueux qu'on nomme boudoirs...
Au dedans on respire une molle richesse;
Glaces, tables, sophas, tout parle de tendresse,
Tout peint la volupté, tout invite au plaisir.

Mme de Genlis condannò i boudoirs licenziosi non infrequenti. Memorabile il « boudoir di Chantilly » e quello del palais Royal che non sveglia ricordi morali. Senonchè allato di questi assiemi, in cui l'arte scende dal sereno suo seggio ad infangarsi in rappresentazioni dissolute, si videro e si veggono, in Francia, dei boudoirs in cui la bellezza unifica spiritosamente la grazia e l'originalità. Insomma la nota dell'eleganza era sempre alta, nei boudoirs, anche quando era bassa quella della morale.

Dò qui alcuni saggi di decorazione francese roccoccò la quale dalla serena gravità dell'epoca di Luigi XIII per la imaginosa sontuosità del secolo di Luigi XIV traverso la fantasia rocailleuse del regno di Luigi XV va ai languori dello stile di Luigi XVI: (Tav. CLV e CLVII) [1].

Questi saggi snebbieranno le menti incerte: fra essi metto il soffitto, Luigi XIV, sullo scalone del castello di Versailles detto degli ambasciatori, capolavoro del Le Brun: esso contiene tanta forza d'immaginazione

[1] Non sono pochi coloro che con questi stili francesi dei Luigi si confondono dovendone precisare le date e l'aspetto. Valga per tutti la seguente nota:

Lo stile Luigi XIII (1601-1643) è freddo.

Lo stile Luigi XIV (1643-1715) un po' gonfio, è imaginoso e sontuoso.

Lo stile Luigi XV (1715-1774) chiamato il vero stile *roccoccò* è leggiadro, effemminato, piacevolissimo soprattutto svolto in piccole proporzioni nell'ornamento interno.

Lo stile Luigi XVI (1774-1792), più puro del precedente, nel senso classico della parola, è più semplice e partecipa alla freddezza classica.

Lo stile Empire è il successivo che si innesta all'arte classica: freddo, non manca di grazia. Veda più qua.

…v. CLVI. — Decorazione parietale, stucco e legno: Luigi XV.

Tav. CLVII. — Decorazione parietale, stucco e marmo: Luigi XVI.

Tav. CLVIII. — *Versailles.* — Soffitto dipinto ne

lo degli ambasciatori al castello: Luigi XVI.

nto vigore d'intelletto, tanta possanza di pittura, che solo evocarlo la mente si infiamma ad espressioni entusiasmo (Tav. CLVIII).

Quando penso al Le Brun per poco non mi faccio nico dell'arte di Stato. Il Le Brun è l'artista tipico e in uno Stato moderno, impersona re e ministri nella rmula dell'arte ufficiale. Si vede che anche le cose ggiori, hanno o possono avere il lato pregevole. Ma r me lo Stato divenga regolatore di tutto fuorchè ll'arte: di sua natura ogni governo è conservatore l'arte vive d'audacia e di libertà, cioè di elementi e contrastano colle leggi dei governi, poichè, anche ve la libertà sembra soleggiare un'amministrazione Stato, essa ha pallidezze necessarie forse alla comgine degli amministrati i quali, come collettività, non noscono le vie del pensiero. Così la protezione di ito sulle arti tiranneggia i veri artisti, e giova ai meocri che sono i becchini dell'arte, nelle scuole, nelle ministrazioni, in tutto, dove, sostenuti dai governi, i simpatizzando colla politica, corteggiando autorità, iando ogni decoro personale, riescono a insinuarsi. rtista serva lo Stato il meno possibile e il meno ditamente che egli possa, e lo Stato si immischi di cose istiche quando nessuno parlerà più d'arte ([1]).

[1]) Prescindendo dal valore e dall'onestà personale dei ministri oce esser molto scettici sopra l'efficacia protettiva dello Stato: il ddetto incoraggiamento ufficiale dell'arte raramente giova gli artisti gegno e, comunque, non ha influenza sopra la loro carriera. Gli sti d'ingegno sono indipendenti, e lo Stato ha bisogno di suborre ogni sua azione agli interessi politici; inoltre essi stanno alla guardia e lo Stato deve disporsi, in ogni caso, alla retroguardia appagare la collettività dei contribuenti. Lo Stato addomestica e tutti, e l'arte deve nutrirsi di libertà: essa non è un servizio

La decorazione più leggiadra dei due secoli è quella che s'intitola da Luigi XV. In quest'epoca le sale erano dipinte in bianco e filetti d'oro e azzurro, o violetto, o rosso, o giallo-paglia con grandi specchi inquadrati da intagli abbondanti, mobili di stile Boulle, sedie coperte di seta pallida, soffitto color chiaro svolgenti soggetti mitologici e allegorici; e per tutto stucchi svolazzi e ogni cosa imaginato poeticamente, voluttuosamente. Il pittor di moda, il pittore della regina, il Boucher che ha del Tiepolo, di Francesco Albani, di Pietro da Cortona, era nato ad esaltare l'amore e la voluttà. Nato: *sensible, aimable et voluptueux*.

Cet heureux et brillant génie
Eut pour maître l'amour et le dieu des beaux arts;
Noble ou voluptueux, toujours plein d'énergie,
Par un aimable et savante magie,
Il sut parler aux cœurs et charmer les regards.

E che imaginazione fresca, in Boucher, che rapidità di pennello, che abilità nell'atteggiare le sue figure, le sue Veneri leggiere volanti tra il desiderio ed il piacere!...

---

pubblico, e lo Stato non può esercitarvi nè un'azione tutelare, nè regolamentare. V'ha chi domanda l'aumento del bilancio per le Belle Arti, ed io lo diminuirei. Senonchè l'aumento si chiede per scrivere bollettini e restaurare monumenti; e questa non è arte. Il Colbert, all'epoca di Luigi XIV, promise il premio di mille scudi a chi avesse creato uno stile francese. Lo stile deve nascere ancora. Oggi non si avrebbe l'audacia di lanciare una simile proposta; ma, in fatto di relazione fra Stato ed Arte, siamo sufficentemente arcaici. L'Arte di Stato ci regala, nel campo moderno, il monumento nazionale a Vittorio Emanuele; nell'antico, la ricostruzione del campanile di S. Marco, ossia ci regala il restauro dei monumenti i quali, dalle mani dei loro protettori,

Nè le pitture erano in questi tempi essenzialmente figurative; anzi, i pannelli dipinti a fiori, festoncini, soggetti pastorali, mascheroni, figurette e paesaggi carezzati da poesia, occupano grandissimo posto nell'addobbo delle sale, dei gabinetti, dei boudoirs (fig. 70 e 71). Le pitture del Watteau (1648 † 1721) « il gran poeta del secolo XVIII » dicono i De Goucourt, sono celebri: composte con grazia, sono dipinte a mano volante (fig. 72).

Le figure del Watteau, Colombina Scaramuccia Pierrot, vivono in eterno decamerone, ballano su prati fioriti, le chitarre sempre pronte e la fantasia volta all'isola incantata dove esse non giungeranno mai.

Il Watteau, artista profondamente integrato alla sua epoca, sentiva l'idillio; e, decoratore, pur toccando il mondo fantastico dipingendo fiori, fronde, festoncini, mascheroni, non obliava l'amore che rappresentò con figurette delicatissime. Chè le decorazioni del Watteau recano la voce d'una natura di sogno; esse esprimono il regno di pace, di giovinezza, di grazia entro cui visse il pittore; sorridono allo sguardo e recano al pensiero imagini luminose di dolcezza e di felicità.

---

rivengono a noi agghindati, rinnovati, come il villano il quale, facendosi il ritratto, va dal barbiere si fa accomodare, dal sarto si fa rivestire, e non ritrova sè stesso nella fotografia. E ancora nel campo moderno: raramente lo Stato incoraggiò i meritevoli: esso, dalla fatalità, si conduce a favorire i mediocri e gli intriganti. Quando, in tempo debito, un governo acquistò quadri e statue d'un artista di gran merito? Se si voglia ricordare la Francia che domandò ad Augusto Rodin la porta della Divina Commedia, e il Vittor Hugo del Pantheon e di Lussemburgo, si risponde che il Governo repubblicano mantiene la scuola di Roma. Lo Stato (istituzione) favorisce gli accademici che sbarrano la via agli spiriti moderni ed innovatori.

Fig. 70. — Pannello dipinto.

Accanto al Watteau ecco Giov. Onorato Fragonard (n. 1732), altro poeta pittore, improvvisatore di genio, schizzatore impareggiabile: esuberante di aria, sole, luce, nacque apposta ad ornare le sale di questo gran secolo di Luigi XV, dove infatti egli lasciò un tesoro di fantasia galante e spiritosa.

Occorre di aggiungere che la decorazione, sopratutto durante il regno di Luigi XV,

per il gusto, le avventure, gli amori della corte, insistette nella mitologia? Il paganesimo incalzava: vedemmo il Boucher. Chi conta tutte le Veneri sbocciate dalla fantasia boucheriana? Siamo in pieno trionfo di Venere: come a Pompei, la dea del piacere ha consacrazione ufficiale, fa la fortuna delle Pompadour e delle Du Barry, e gli artisti le innalzano dei monumenti.

Il paganesimo ebbe novello modo di affermarsi. Volgasi lo sguardo alla corte di Luigi XVI, alle opere dei maggiori artisti, fioriti sulla fine del Settecento: veggasi Gianfrancesco Teresa Chalgrin, (1739 † 1811); egli imaginò e diresse, dopo l'incendio del 1799, il teatro dell'Odéon; veggasi Niccola Lenoir (1726 † 1810), preposto al teatro della « Porta Saint-Martin », che costruì in sei

Fig. 71. — Pannello dipinto.

Fig. 72. — Pannello dipinto d'Antonio Watteaut.

settimane; Pietro Rousseau (1750 viv. nel 1787) l'architetto di Maria Antonietta direttore al quartiere, vero gioiello di decorazione, nel palazzo di Fontainebleau, in questo celebre e vasto palazzo dove, da Francesco I, tutti i regni lasciarono la propria impronta; veggasi Riccardo Mique (1728† 1794) a Versailles dove, per Maria Antonietta egli decorò il Petit-Trianon; e vedasi i suoi lavori

Tav. CLIX. — *Parigi.* — Mobile, ebano e intarsiature metalliche nel museo del Louvre.

nel castello di Saint-Cloud nel 1785 ceduto alla regina dal duca d'Orléans. Povero Mique! il mecenatismo dell'infelice Maria Antonietta doveva costargli la vita.

12

RAMMENTAI il Boulle: prezioso colle intarsiature de' mobili fu Andrea Carlo Boulle (1642 † 1730); egli si fe' il più celebre degli ebanisti all'epoca di Luigi XIV: appartenente a una famiglia numerosa di intarsiatori e cesellatori, sopravanzò tutti avendo trovato un genere di decorazione metallica, nuovo, da applicare ai mobili.

La caratteristica dei mobili Boulle sta dunque nella ntarsiatura lignea e metallica, « marqueterie d'écaille t de cuivre », piucchè nelle linee, in generale meditaamente sobrie adatte a questa « marqueterie », la quale svolgesi in girali, fiori, mascheroncini, figure con effetto d'arte di tono costantemente aristocratico principesco. Non si dimentichi che il Boulle apparenne allo stato maggiore del Le Brun, quindi i suoi nobili erano eseguiti sotto la direzione del grande deoratore di Luigi XIV, o sotto l'influenza dell'ambiente ignoreggiato dal Le Brun; la qual cosa si aggiunge ricordare che il Boulle avrebbe ricevuto sovente i lisegni di Giovanni Berain, il prezioso collaboratore lel Le Brun medesimo.

Il museo del Louvre possiede vari mobili Boulle Tav. CLIX) ma un po' rifatti. Ne posseggono, inolre, colle raccolte francesi di Versailles, Fontaineleau, le raccolte estere, quelle di Hamilton Palace, l museo di Berlino ecc. Lo che mostra l'abbondanza li mobili Boulle ancora esistente, e ne prospetta l'a-

lacre fabbricazione (si escludono le imitazioni): chè il maestro fu infaticabile, cionullameno egli morì in mezzo ai debiti per quanto avesse guadagnato moltissimo.

La smania di collezionista d'arte fu la ruina finanziaria del Boulle. La cui attività non fu ebanistica soltanto: il Boulle, scultore-ebanista, fuse e cesellò, candelabri, specchi, arredi da camminetti, piccole statue, e la briosa composizione che ivi si unifica ad arte sopraffina, regola i prezzi altissimi a cui si spingono questi oggetti, quando se ne trovino da vendere; cosa molto rara.

Il Boulle ebbe quattro figlioli che continuarono il suo genere (« les fils de Boulle n'ont été que les singes de leur père » disse il Mariette, in una frase restata celebre): Gian Filippo, Carlo Giuseppe, Andrea Carlo e Pietro Benedetto, l'ultimo († 1741), tutti e quattro ebanisti del re come il padre ma inferiori ad esso.

Col Boulle vissero ebanisti eccellenti in Francia: Pietro Poitou, Giacomo Sommer, Giovanni Normant, Giovanni Oppendort; e tra gli ornatisti di mobili emersero i Caffieri, dinastia di scultori, fonditori, cesellatori che alla signorilità dei mobili di Francia, concorse efficacemente, tanto che certi mobili si stimano soprattutto nei bronzi ornamentali dei Caffieri.

Filippo Caffieri chiamato ai Gobelins da Roma (1636 † 1716), appartenne alla falange degli artisti diretti da Le Brun: nato a Sorrento, formò la sua reputazione in Francia come scultore in metallo e come scultore in legno, ed ebbe incarichi solenni al Louvre (1665) alle Tuileries (1666), a Versailles (1672) ove modellò le imposte bronzee dei grandi quartieri le quali si so-

stituirono da imposte lignee eseguite dallo stesso maestro. Costui ebbe cinque figli, e la dinastia dei Caffieri artisti si estese così: Giacomo scultore fonditore e cesellatore nato a Parigi (1678 † 1755), quinto figlio di Filippo; Giangiacomo scultore del re (1725 † 1792) figlio di Giacomo e fratello di Filippo, ed un altro Filippo fonditore e cesellatore (1714 † 1774) figlio di Giacomo.

In mano a siffatti maestri i bronzi ornamentali ricevettero il più leggiadro il più nobile svolgimento; e Filippo Caffieri II, figlio di Giacomo, salì, primo, le cime del trionfo, e la sua famiglia gli deve gran parte della rinomanza che oggi essa gode.

L'operosità di questo maestro s'intreccia a quella d'un valoroso ebanista, Francesco Oëben (viv. nel 1754-61) uno dei maggiori nel regno di Luigi XIV; dall'officina del quale furono acquistati molti mobili della corte e di M^me^ de Pompadour, negli hôtels di Parigi, Fontainebleau, Compiègne, Versailles, e nei castelli di Saint-Cloud, Saint-Ouen, Bellevue, Crécy. Molti mobili dell'Oëben sarebbero stati ornati da bronzi del nostro Caffieri, la cui considerazione, nel suo tempo, viene attestata anche dalla sua nomina di sindaco de' maestri fonditori di Parigi.

Il Settecento adottò moltissimo i bronzi cesellati e dorati; la moda voleva così e la moda questa volta era bene ispirata; perocchè le decorazioni metalliche sui mobili producono effetto signorile e originale, quando la distribuzione sia fatta col gusto dei maestri settecenteschi. Costoro non caddero nella ridondanza, secondarono coi bronzi dorati le linee fondamentali, e impressero ai mobili un gusto di policromia naturale,

unificando ai metalli gli intarsi lignei e perfino le porcellane di cui Sèvres preparò i modelli (Tav. CLX).

Carlo Cressent (1685 † 1768) d'Amiens ebanista modellatore e scultore, emerge nell'ebanisteria francese settecentesca; egli personifica l'arte dei mobili nel periodo della reggenza: discepolo vuolsi del Boulle (non ne esistono le prove), godette le simpatie del duca d'Orléans, che gli accordò il titolo di primo ebanista della sua casa.

Questo cassettone della raccolta Wallace(Tav. CLXI), oltre ad onorare il Cressent, indica un ramo della stilistica roccoccò il quale si distende vivido nel Luigi XV, alla metà del cui regno corrisponde l'attività del torinese Giusto Aurelio Meisonnier (n. 1693), orefice e cesellatore, altro supremo regolatore alla decorazione della corte e dei quartieri signorili nella Francia del Roccoccò.

Costui chiese la compartecipazione di Giacomo Caffieri alla sua arte, e questi accettò modellando quello che il Meisonnier disegnava.

I mobili Luigi XV integrano il pittoresco delle masse coll'uso dei bronzi, e i maggiori ebanisti-bronzisti di quest'epoca, compresavi la reggenza, il Cressent, i Caffieri, l'Oëben, batterono la via indicata, superandone ogni difficoltà. Cotali ebanisti si collegano stilisticamente a quelli di Luigi XIV primeggiati da Andrea Carlo Boulle: il Sommer, il Normant, l'Oppenordt; e a quelli che signoreggiano l'epoca di Luigi XVI capitanati dal Reisner: Gian Francesco Leleu, Claudio Carlo Saunier, Stefano Avril, Martino Carlin, Emilio Levaseur, Guglielmo Beneman.

Gio. Enrico Riesener (1735 † 1801) di Gladbach presso

Tav. CLX. — *Londra.* — Scrivania, legno intarsiato con pannelli di Sèvres, nel museo di Kensington.

Tav. CLXI. — *Londra.* — Cassettone, legno e bronzo dorato, nella raccolta Wallace.

smisurata in Francia, e la posizione occupata colà dai maestri del mobile, non può confrontarsi a quella di epoche a noi più vicine; da ciò la ricerca dei mezzi a viepiù confortare di bellezza i mobili francesi, i quali nel XVIII secolo splendettero d'una vernice lucente come le lacche orientali.

Le lacche principiarono a essere importate in Francia in questo stesso secolo: i primi saggi giunsero dalla China, pare, e giustamente si osserva che quelle del Giappone hanno maggiore importanza: gli artisti del Nippon toccarono, nel laccare i legni, tal grado che gli artisti del Celeste Impero non conseguirono mai; la purezza del lucido, la trasparenza, l'intensità e soavità dei riflessi, l'armonia dei colori, costituiscono un pregio quasi innarivabile alle lacche giapponesi le quali, colle chinesi, furono dipinte o scolpite ma in ambo i casi richiedono pertanto lungo e lavoro il quale diventa enorme se vogliansi opere perfette. Il tempo ne è quasi il fattore capitale: si lustra e si rilustra la superfice del legno e si aspettano delle settimane e dei mesi, avanti di rimettere la vernice sulla vernice lucidata: certe lacche si lavorarono degli anni; ma, esse, eseguite con cure eminenti, sono solide e inalterabili. Ciò spiega l'altezza di alcuni prezzi che accompagnano le lacche orientali. Strano! antichissime in Oriente, esse sono poco vecchie da noi; e la loro conoscenza deve corrispondere all'epoca in cui si introdussero ivi le porcellane della China e del Giappone.

Lo studio dell'imitazione dunque è palese quasi direi confortante; e la famiglia parigina dei Martin, Stefano Martin padre di quattro figlioli, Guglielmo, Simone-Stefano Giuliano e Roberto, maestri pittori-

verniciatori (fior. nel 1744) lavoranti in collaborazione, avendo congiunto i loro sforzi alla scoperta settecentesca delle vernici pei mobili, evocano un tesoro di bellezza in questo genere, di cui l'Europa va un po' debitrice alla Francia.

Generalmente le lacche Martin hanno il fondo nero e i mobili si abbelliscono di fiori, foglie, animali, paesaggi, pagode orientali che brillano irresistibilmente entro il sottile velo della vernice Martin; la quale non si ridusse a gretto monopolio martiniano, ma si allargò alla pratica professionale e si ridestò a specialità come quella di Roberto Martin, che mise in uso i fondi palliettali d'oro delle scattole e degli utensili giapponesi, onde cuoprì fondi di cassa da carrozze e da portantine di cui i musei di Cluny e Versailles non sono avari di saggi espressivi.

Fu rinomato verniciatore, contemporaneo ai Martin, un Chevalier il quale, dopo aver lavorato a Sans-Souci visse a Berlino, colla sua arte, interessando vivamente ad essa la corte; e salì a rinomanza un Gerardo Dagly di Liegi a tacer d'altri che non cito.

13

L'OREFICERIA in Francia, in mezzo a tanto splendore, doveva avere dei cultori insigni e una espansione nvidiabile. Coltivata con grande vigore, seguì fedele e volubilità del gusto. Perciò sotto Luigi XIV l'oreiceria francese, estremamente decorativa, servì all'ornamento dei palazzi reali; sotto Luigi XV si affinò nell'uso personale ed intimo; sotto Luigi XIV soggiacque ad una vita priva di slancio. Queste modificazioni

corrispondono al movimento pubblico che si manifestò in Francia nel Sei e Settecento.

Nel XVII secolo Luigi XIV è il supremo regolatore al quale si sostituisce, regnando Luigi XV, M[me] de Pompadour; e sotto Luigi XVI l'eclettismo raffredda gli artisti e inizia la corruzione. Luigi XIV si valse dell'orefice ornatista parigino, ai Gobelins, Claudio Ballin (1641 † 1678), almeno si crede, il quale eseguì la prima spada d'oro portata dal re Sole; e l'Europa conobbe presto Claudio Ballin, che a Versailles e a Nôtre-Dame, lavorò prodigiosamente argenti sacri e profani.

Triste! L'opera artistica di così famoso orefice, oggidì vive esclusivamente nei ricordi letterari: la guerra per la successione di Spagna e la Rivoluzione dispersero tutto.

Ai Gobelins, lavorarono i De Villiers, il Loir, l'italiano Fucci, e Giovanni de Gravot cesellatore il quale abitava il Louvre; e l'eminente Pietro Bain, al quale il gran re ordinò un bacino d'oro con smalti di cento mila lire.

Con queste ordinazioni, Luigi XIV aveva il coraggio nel 1672, di lamentarsi che le migliori famiglie del suo regno spendevano follemente in oggetti superflui! Temeva di essere ecclissato, il re Sole, dai suoi satelliti! Ma Luigi XIV precipitò sulle sue prodigalità: ritrovò pertanto il coraggio del sacrificio, il gran re, ordinando la distruzione dei maggiori argenti e ori, così l'oreficeria francese del Secento, poche cose eccettuate, disparve colla maligna fortuna del re.

Veniamo al Settecento.

Gli orefici in voga nei primi del Settecento furono i

Delaunay (1727), genero di Claudio Ballin, erede della sua fortuna non della sua abilità; il Ballin, nipote del precedente, (viv. sul 1751) e Tommaso Germain.

Sul Germain, o meglio sui Germain che costituiscono una famiglia di orefici celebri del secolo XVIII, occorre fermarsi un momento.

La storia dell'arte francese sente la prima volta il nome dei Germain a Versailles, durante il governo di Luigi XIV; il secondo dei Germain, Tommaso, nel XVIII comincia a primeggiare, e il Bapst, raccoglitore diligente di ricordi sui nostri maestri, insegna che molti orefici di questo nome, esercitarono l'oreficeria a Parigi; ma quattro soli ottennero l'ambìto onore di vivere nella storia. Pietro I (1645 † 1684) orefice di Luigi XIV, Tommaso suo figlio, (n. 1673) il più celebre, Francesco-Tommaso figlio di Tommaso, (n. 1726), e Pietro II (n. 1716).

Non posso fermarmi alle opere dei Germain soprattutto a quella di Tommaso; chè T. si considera la personalità artistica più alta dell'oreficeria francese. Ebbe pertanto dei rivali, il più autorevole dei quali fu Roettiers: orefice valorosissimo, trattò alla stessa maniera *rocailleuse* di Tommaso Germain, una infinità di piccoli oggetti, vasi da toelette, candelieri, candelabri, servizi da tavola.

Il nome dei Germain va famoso anche per merito di Pietro Germain II, confuso con Tommaso e Francesco, autore d'un libro notissimo, gli *Eléments d'Orfévrerie,* pubblicati a Parigi nel 1748, dal quale ricavò, saggio di oreficeria, un elegante candeliere (fig. 73). Questo libro fondamentale all'oreficeria settecentesca, contiene soggetti sacri e profani: gli originali sono

tutti di Pietro Germain II, eccettuati alcuni di Gian giacomo Roettiers e del Baquoy.

Pietro Germain II, detto anche Germain il Romano (perchè questo sopranome — abitò Roma, il Germain qualche po' ?) non appartenne alla famiglia del celebre Tom maso, però proveniva anche lui da una famiglia d'orefic stabilita a Avignone e a Mar siglia. Nel 1748 abitava Parig ove pubblicò il libro sugl *Eléments d'Orfévrerie*.

Fig. 73. — Candeliere cesellato, argento estratto dagli *Eléments d'Orfévrerie* di Pietro Germain.

Un rivale di Tommaso Ger main fu anche il piemontese Meissonnier accennato nelle pagine passate, a proposito del quale leggo queste parole nell'*Abbecedario* del Mariette — « M. Th. Germain à mon avis, est, depuis le célèbre Ballin, le plus excellent orfè vre que la France ait eu. Ce n'est pas que M. Meissonnier ne puisse le lui disputer en certains parties, mais, à tout ègard, se trouve M. Ger main supérieur ». [1]

All'ampio albero dell'oreficeria propriamente detta si innesta il ramo dei lavori artistici di stagno, che in

[1] *Abécedaire de Mariette*, pubblicato da Ph. de Chennevières e A. Montaiglon. *Archives de l'Art français*. Paris, t. II, p. 298.

Francia salutò il suo Cellini nella seconda metà del XVI secolo e nel primo decennio del Secento: Francesco Briot (1550 † 1615). Costui che non fu il promotore degli stagni artistici, come erroneamente si asserì (se ne ebbero in epoche più lontane anche a Venezia e, senza spingersi tanto innanzi, nel XIV secolo) ma il rappresentante più autorevole, lavorò alla Monnaie de Besançon: cesellatore inappuntabile, egli non avrebbe mai toccato l'oro o l'argento, e lavorò vassoi e vasi di stagno come il Cellini lavorò l'argento. Il Briot era ventenne quando morì il maestro fiorentino; nè io indago se il Briot s'interessò a vedere il maestro italiano ad esserne sensibilizzato. Il gusto dell'ornamento de' due artisti, senza uguagliare il Briot al Cellini, ha qualche corrispondenza; e l'eleganza ornamentale del Briot, dove non pecca di sovrabbondanza, accresce pregio ai di lui stagni, molto lodevoli dal lato tecnico. Il Briot reputavasi scultore, *sculpebat Franciscus Briot;* tale è la iscrizione solita ai suoi stagni che accompagnava talora col suo ritratto.

Non sono rare le opere del maestro francese: egli riproduceva varie volte i migliori modelli, cosicchè i musei che raccolgono gli stagni del maestro, nella lusinga di prove uniche, possono incappare in seconde e terze edizioni. Moltissime raccolte pubbliche francesi e straniere, posseggono stagni del Briot; uno dei vasi o mesciacqua più ragguardevoli trovasi a Cluny. A tre zone va coperto, da cima a fondo, compreso il piede e il collo, di leggerissime grottesche; alcuni medaglioni si allargano sulla regione media del vaso rappresentanti la fede, la speranza e la carità; il resto appartiene al regno della fantasia. Uno stagno molto leggiadro è il

piatto del Briot da me riprodotto (fig. 74) decoro de
museo di Kensington che possiede vari stagni de
Nostro, la cui vita si unisce ai trionfi francesi dell'ore
ficeria di stagno, declinante in Francia da quando i
Briot scese nella tomba.

Fig. 74. — *Londra*. Vassoio cesellato, stagno nel museo di Kensington.

Nè fuor da suolo francese si vide un Briot ed oper
equivalenti a quelle di cotal artista: la Germania vant
Gaspare Enderlein di Norinberga, a cui non si negan
titoli di merito, nessuno obiettando che il maestr
tedesco, il più forte tra i maestri dello stagno i

Germania, s'inchinava al Briot di cui imitò il modo di firmare, *sculpebat Gaspard Enderlein*, e contraffece le opere senza scrupolo, mettendovi la firma e il proprio ritratto al posto di quello del Briot.

A stare al Loret, della *Muze historique* (1658), intorno la metà del XVII secolo, lo stagno aveva ancora dei cultori in Francia; ciò non infirma che il Briot culmini l'arte nello stagno e dopo di lui, la decadenza siasi aperta spaventosa.

Si verseggia di stagni:

Que les plus fins et les plus sages
Prendroient d'abord ces beaux ouvrages.
Tant l'èclat en parait joly
Pour un bel argent bien poly

La Germania ebbe pertanto più costanza agli stagni d'arte, e colla Fiandra contribuì all'esercizio di questa industria d'arte a Venezia, ove i « peltrieri » tennero posto onorevole.

14

Poichè gli specchi mai si usarono tanto quanto nell'epoca del Barocco e del Roccoccò, quest'industria adunò la concorde attività di molti artisti del Sei e Settecento. La Francia prima del 1634, data di fondazione della sua vera prima fabbrica di specchi, dovette ricorrere specialmente a Venezia. Ma il ministro Colbert a svincolarsi da ogni dipendenza, fondò una fabbrica reale di specchi alla quale, chiamati da lui, s'impiegarono parecchi artisti francesi addetti alle fabbriche di Venezia e Murano. Il lavoro degli specchi portò a

quello dei doppieri, delle lumiere, molto in uso ne
quartieri signorili; in tal guisa si provvidero quest
ornamenti ricercatissimi dai decoratori francesi. I pro-
gressi della vetreria furono sopravanzati da quell
della smaltatura, da cui nacquero i ritratti miniati, che
disputano all'oreficeria l'onore di arricchire una dama
nei colori soavemente languidi riflettenti il sentimento
femmineo, voluttuoso di questi tempi. E si usarono
questi medaglioni; ma la donna francese che ama
quello che brilla, amò anche i gioielli briosi:

Parfait dans le petit, sublimes en bijoux
Grands inventeurs de riens nous faisons les jaloux

scriveva il Voltaire nel 1750 a M[me] Denis sua nipote.

La perfezione conseguivasi nel lavorio delle gemme
e l'importanza dei diamanti e delle pietre, nella gioiel-
leria, personale salì alta nei secoli dei Luigi in cui
l'arte di tagliare e montare le pietre, vinse quella di
cesellare l'oro e l'argento.

Demoiselles, hautes duchesses
Dames, marquises et comtesses,
Femmes d'honneur, femmes di amour.

Stando alla *Muze historique* del Loret (gennaio 1654),
tutto, indistintamente, il mondo femminile si accese
alla mania dei diamanti, di cui si formavano medaglie,
spilloni da capelli, rosette di «châtelaines», oggetto
caro alle dame del Sei e Settecento, girandole da
orecchi, «girandoles de diamants»; e Luigi XIV co-
priva di diamanti «ses maitresess» le quali, con più
schietta eleganza, dovevano somigliare le madonne de'
villaggi. Coi diamanti, a questi tempi, inebriavano le

gemme di colore ; e tali entusiasmi, traverso il regno di Luigi XV e XVI, lungi da isolarsi alle « femmes d'honneur et d'amour », si estesero agli uomini i quali andavano pazzi di certi anelli chiamati firmamenti, per essere stellati di gemme come di stelle un cielo d'agosto. La rivoluzione oscurò il cielo, e la tempesta del 1789 corresse le incorreggibili e gli incorreggibili.

Che Dio sia lodato !

15

NEL XVIII secolo i principii oscuri della ceramica francese si richiamarono coi lavori di Andrea Pottier su la ceramica ruenese, del barone Davillier sulle fabbriche di Moustiers e Marsiglia, del Du Broc de Segange sulla faenza di Nevers che secondano una fioritura ceramica locale.

Premessa la verosimiglianza che parecchi italiani passate le Alpi, nel XVI secolo, abbiano aperto in città francesi dei forni ceramici, ecco alcune notizie sulle fabbriche più ragguardevoli.

La prima fabbrica di Moustiers fu fondata a metà del XVII secolo, da una famiglia marsigliese — la Clérissy. S'ignora il nome del primo Clérissy che si stabilì a Moustiers ; suo figlio Pietro diresse la fabbrica dal 1686 al 1728, ed esistette un altro Pietro Clérissy il quale chiamò alla sua fabbrica vari artisti d'ingegno di cui Gaspare Viry (fior. nel 1711) fu il più ragguardevole. Nel tempo, verso il 1748, il nostro Clérissy cedè la fabbrica a un abile decoratore Giuseppe Fouque, alla cui direzione la Francia deve i migliori prodotti mustersiani.

Alle ceramiche dei Clérissy e dei Fouque si uniscono quelli d'una fabbrica apertasi a Moustiers verso il 1738, da una società Olerys-Laugier, cambiatasi in quelle de' Laugier-Chaix, i cui saggi non pochi e belli, si trovano nelle raccolte ceramiche.

Il Settecento francese esulta alle faenze di Marsiglia decorate a fuoco di mùfola, evocanti, nell'arte ceramica, i migliori prodotti di questo genere: essi appartengono alla seconda metà del secolo, all'epoca di una fabbrica celebrata da un verde limpido, caratteristico alla fabbrica di Onorato Savy aperta verso il 1770.

Qui il nostro italianismo ci fa ricordare Giacomo Borelli maiolicaro a Marsiglia, che incontrammo a Savona; egli usò il verde Savy e si onora di opere che i collezionisti desiderano.

Altre fabbriche, quella della « veuve Perrin » emersero nella seconda metà del Settecento, producendo soprattutto dei servizi da tavola signorili ; ma io non tesso la storia della ceramica barocca e roccoccò.

Non accennai ancora le fabbriche di Rouen, quelle che impressero le pagine più gloriose della industria ceramica francese, le prime per ragioni di data come per diritto d'autorità: e va al primo mezzo del XVI secolo e a artisti italiani, probabilmente, l'onore delle opere più vetuste di fabbricazione ruenese.

Quest'età coincide colla presenza a Rouen d'un Masseot (Tommaso) Abaquesne, ceramista locale, autore di mattonelle che si conservano preziosamente. L'incertezza però incombe sui principi della ceramica di Rouen; la quale dal Secento doveva splendere radiosa nel campo ceramico di Francia. Ne avanti il 1644

se ne raccolgono notizie : quest'anno un Niccola Poirel ottenne il privilegio da Anna d'Austria di fabbricare e vendere del vasellame in tutta la Normandia, e il Colbert spunta al solito protettore e incoraggiatore: nel 1722 Rouen occupava duemila artisti e undici fabbriche importanti.

L'attività dei forni ruenesi si pone in evidenza nel *Dictionnaire geógraphique d'Expilly* colle seguenti parole : « *les Manufactures de faïences du fauxbourg Saint-Sever à Rouen, à la gauche de la Seine, étaient si considerables qu'elles pouvaient suffire à la fourniture de tout le royaume* ».

Tanta prosperità, combinata alla bellezza, non doveva durare a lungo : lo sviluppo della porcellana, il cui uso si propagava ogni dì più, ripercosse sinistramente i suoi effetti così a Marsiglia come a Moustiers ed a Nevers, la cui fabbricazione converrà indicare in queste note.

Nevers accolse Scipione Gambini figulo faentino (fior. nel 1590), uno di que' tanti maestri che apersero forni ceramici in città francesi ; successivamente i fratelli Conrade abbandonata la nativa Albissòla, si misero a capo colà d'una fabbrica. Domenico nel 1672 fu eletto figulo ordinario di sua maestà, essendo direttore ceramista, ed il museo di Sèvres ne conserva vari saggi firmati. La città raccolse molti altri figuli se vide fumare altri forni oltre quelli dei fratelli Conrade : una fabbrica all'insegna dello struzzo, menò vanto sopra le altre e la sua sorte, unita a quella dei suoi maestri, — i Custode forse savonesi i quali alla ceramica francese diedero un esercito di maiolicari — è sorte lieta. Notevoli certi pezzi a fondo azzurro, persiano, con or-

namenti bianchi lumeggiati d'oro, i più considerevol
di ceramica neversiana.

Non sono molti anni, tutte le faenze francesi si at
tribuivano a Rouen e a Nevers — tanto le due citt
erano celebri nel campo ceramico; — e la fabbrica d
Moustiers, ignorata e ora conosciuta, tolse alle fab
briche di Rouen e Nevers, buon numero di opere
tra queste, mille diversi oggetti come orologi roccoccò
di gran moda durante il regno di Luigi XV, candelabri
vasi, figurette, ornati e fiori i quali eccitarono il ca
priccio di M^me de Pompadour, lo che bastò alla lor
propagazione.

In questo genere si distinse Strasburgo, slargatos
in succursali ad Hagueneau: le fabbriche di quest
città alsaziana, i cui prodotti furono i primi ad esser
dipinti su smalto cotto ad imitare la porcellana, eb
bero fondatore Carlo Hannong verso il 1709 e co
tempo, di progresso in progresso, battendo la via del
l'arte, entrarono trionfalmente sul nostro modo d
pensare, producendo un'infinità di orologi, candelabri
vasi, figurette, ornati e fiori oltre a servizi da tavola.
Strasburgo creò gli imitatori i quali sorsero solleciti
specialmente a Luneville, a Saint-Amand, a La Ro
chelle.

La prima fabbrica ceramica di Luneville si aperse
nel 1730 da Giacomo Chambrette († 1758) e si die' tosto
una succursale a Saint-Clement, tanto furono ottimi gli
affari della fabbrica madre; la quale non pedanteggiò
sulle imitazioni strasburghesi, ma tentò la specialità
di leoni più o meno araldici e di cani accucciati da
anticamere, usatissimi nel XVIII secolo. Il suo mag-
gior maestro fu Paolo Cyfflè di Bruges (1724 † 1806),

scultore che a Luneville iniziò l'opera di statuine, gruppi espressivi e pittoreschi, i quali formano la gioia degli amatori di ceramiche.

M^me de Pompadour amò questo genere di ceramica, coi fiori i candelabri ch'io dissi; e la fabbricazione si estese a Saxe, Vincennes, Sèvres.

La grande espansione orientale, dalle porcellane alle lacche, sorgeva; e la porcellana ch'è la ceramica dell'Oriente, soprattutto della China, suscitò simpatie le quali parvero follie, desideri di possesso i quali parvero sorpassare la ragione; onde tutti, che potessero, ne volevano in casa, e il consumo eccitò la fabbricazione locale.

Le storie narrano che un secolo e mezzo avanti Cristo, la China conosceva le magnificenze della porcellana, e nel Mille dell'evo cristiano, la sola contrada di King-te-schin, vantava tremila fornaci e un milione di lavoratori. Nel 1518 i portoghesi avrebbero condotto in Europa la porcellana chinese, *tfe-ki*, e le avrebbero dato il nome attuale; chè porcellana verrebbe dal portoghese « porçolana », corrispondente a stoviglia: e se esprimo il fatto dell'introduzione in modo dubitativo gli è perchè taluno attribuisce al tempo della dominazione bisantina, cioè all'epoca in cui a Damasco si importavano i prodotti industriali dell'Oriente lontano, la introduzione della porcellana in Europa.

E l'Europa ebbe le sue fabbriche, dunque, primeggiate in Francia da Sèvres [1]. Sèvres sveglia vividi

[1] La China e il Giappone sono famosi per le porcellane di pasta dura, la quale si compone di caolino e feldispato, riceve una cottura ad alto forno e uno smalto translucido, ovvero trasparente, d' un

ricordi nel mondo che si indaga: il suo museo, la sua fabbrica nazionale, le porcellane che ai tempi dell'apogèo di Sèvres trionfano sopra le più belle ceramiche smaltate, rinnovano un cumulo di trionfi. Le porcellane di Sèvres furono ricercatissime: la società settecentesca ne riempiva sale e i boudoirs e, sollecita, indicava i biscuits, delizia della fabbrica nazionale, prodotto ragguardevole del secolo XVIII ond'erano ricolme le reggie; Versailles non so quanti biscuits e quante porcellane possedesse e l'*Almanach des Muses* del 1788, parlandone, verseggia così:

Fragiles monuments de l'industrie humaine,
Helas! tout vous ressemble en ce brillant sejour;
L'amitiè, la faveur, la fortune et l'amour,
Sont des vases de porcelaine

I fratelli Dubois cacciati da una fabbrica di Chantilly, diretta da un «sieur Siroux», rifugiatisi al castello di Vincennes avevano iniziato, assistiti da un operaio Gérin, la fabbricazione della porcellana. Ma i Dubois non erano seri, e un certo Gravant si impadronì dei loro segreti (chè de' segreti possedevano essendoseli appropriati alla fabbrica di Clantilly), e

candore perfetto. La porcellana di pasta tenera fabbricata, a Sèvres è pure translucida e candida. Molto leggera entra nella composizione della sua pasta, il gesso, il sale marino, la sabbia, il nitro e vien cotta a un calore più basso di quello della pasta dura. Il suo smalto si presta meglio a ricevere le sostanze coloranti, onde le armonie artistiche delle porcellane di pasta tenera sono ben più vaghe di quelle che ottengonsi sulle porcellane di pasta dura più resistenti, pertanto, non facili a rigarsi come le prime, e più forti all'azione del fuoco. La porcellana dura offre delle difficoltà al decoratore; pochi ossidi accoglie e poche tinte: azzurro col mezzo del cobalto, giallo, ossido di uranio,

pigliò il loro posto. E pure avevano l'appoggio d'Orry de Fulvy, il quale nel 1745 ottenne un privilegio esclusivo di trent'anni, a favore di Carlo Adam per la fondazione d'una fabbrica di porcellana al castello di Vincennes la quale, in poco tempo, si fece onore soprattutto a fabbricare i fiori. La riputazione però non si prospettava felicemente sul bilancio finanziario ; nel 1751 Orry de Fulvy, sostegno supremo della fabbrica ; morì e, i soci non si sentirono la forza di continuare, intervenne allora il re, e nell'anno seguente Eliseo Brichard ottenne i privilegi stati accordati al suo predecessore, l'Adam.

La fabbrica allora assunse il titolo preciso di « Manifacture royale de porcelaine » i laboratori si allargarono e dal castello di Vincennes si trasferirono a Sèvres. Fu allora che M^me^ de Pompadour prese a cuore la fabbrica, e la fortuna di Sèvres fu decisa : parve atto di leso patriottismo non acquistare le « porcelaines de France », e artisti di altissimo nome cooperarono alla fioritura de Sèvres ove si lavorava veramente con nobiltà. Si continuò la fabbricazione dei fiori, si produssero vasi, servizi da tavola, da caffè, ma i bilanci, al solito, non corrispondevano alla prosperità artistica;

bruno con ferro e manganese, rosa con allumina e cromato potassico. Così la decorazione sotto vernice si usa poco, per la medesima difficoltà alla quale si aggiunge quella sull'uso del colore nel biscuit, quindi si preferisce la decorazione sopra vernice. Si introdusse a Sèvres, negli ultimi tempi, la fabbricazione d'un'altra pasta detta porcellana nuova di Sèvres, la cui composizione s'avvicina alla porcellana tenera: essendo più plastica, si presta bene a farne oggetti ornamentali ed alla decorazione ; inoltre la bassa temperatura del forno, consente l'uso dei colori che la porcellana dura non può ricevere come gli azzurri di rame, i rossi di ferro, ecc.

i prodotti costavano troppo: si tentò la porcellana dura simile a quella della China e del Giappone che il pubblico gradiva tanto: nel 1753 la direzione di Sèvres interessò persino la diplomazia; e, nel tempo, si ottenne a Sèvres, grazie agli studi di chimici virtuosi, quanto si cercava. La pasta dura non fece tuttavia la sorte di Sèvres; il gusto parve svanire a poco a poco dai laboratori e gli amministratori non toccavano mai la mèta. Non che mancassero i clienti, non che gli appoggi fossero diminuiti, il re dopo la morte di Mme de Pompadour s'interessò alla fioritura di Sèvres; mancò il tatto amministrativo: un Parent fece sì male alla fabbrica come non si può immaginare; gli successe Giangiacomo Hettlinger svizzero, amministratore accorto prudente, ma senza gusto. Ciò contribuì a mettere sulla via della decadenza Sèvres di cui non posso narrare tutta la storia; e basta ormai ch'io ricordi la fabbrica nel 1790 in dissoluzione: il re voleva abbandonarla e io qui l'abbandono anche per ragione cronologica.

16

Fiorì in Francia il ramo decorativo delle belle legature. I re francesi non erano estranei a queste bellezze: Carlomagno formava a Aix-la-Chapelle una biblioteca considerevole, ed autorizzava i religiosi di Saint-Bertin — così una tradizione — ad uccider quanti più cervi potessero per la pelle da legare i libri; nel Rinascimento la Francia fu tributaria dell'Italia, ma dal secolo decimosettimo, i legatori francesi trionfarono sugli italiani. Due artisti vengono in mente: Agostino Du Seuil e Le Gascon.

Il Du Seuil fiorito con Le Gascon sotto Luigi XIII († 1643), fu ammirato per la sua sobrietà, e Le Gascon venne segnalato primo che, alle legature, coprì di marocchino il dentro e fuori del cartone.

Questo particolare si considerò una novità, e fu eseguito nella famosa *Guirlande de Julie* che M^lle^ de Rambouillet trovò sulle toelette il primo giorno del 1633, ornata con miniature del Robert e di madrigali, ideati con suprema eleganza da diciannove poeti, non escluso il gran Corneille allora assai giovane.

Insomma da Francesco I, il quale fece legare, sotto la ispirazione del Grolier, i suoi libri e manoscritti in modo ammirabile, la legatura in Francia andò sempre migliorando di gusto.

Sotto Enrico IV († 1610) si nazionalizzò, e Niccola e Clovis Eve, celebri librai legatori di Enrico III e Enrico IV, pur riconoscendo il valore delle legature italiane, tentarono una via nuova originale col plauso dei francesi i quali dovettero aspettare il Secento e i nominati Du Seuil e Le Gascon ad esaltare le proprie legature viventi, un' anima nazionale e uno spirito nuovo. Essi empiono colla loro rinomanza il tempo a cui appartengono; e Le Gascon forse supera il Du Seuil. Egli doratore impareggiabile, riassume gli sforzi dei suoi predecessori, innovando un'arte la quale si presta poco, direbbesi, a trasformazioni; — creatore della doratura a filetti retti e curvi a punteggiature lisce nel mezzo con treccie stelle e simili, ascoltiamo il suo biografo legatore anche lui, M. Michel, nella *Reliure française* « *Arrivé à l'âge mûr, en pleine possession de* « *son talent, il donne alors toute sa mésure; les com-* « *partiments et les fonds sont entiérment recouverts de*

« pointillé, les entrelacs apparaissent rouges, se déta-
« chent avec une étonnante vigueur sur ce fond d'étin-
« celles: l'effet est merveilleux ».

Al tempo di Luigi XIV e Luigi XV, vennero impiegati molto il Boyer e i Padeloup. I Padeloup « *très célèbres relieurs* » dice il *Catalogo della Biblioteca del duca d'Aumont* (1782), eseguirono molte opere onoranti il ramo d'arte che si studia; così che il nome dei Padeloup gode un culto sincero fra i collezionisti di legature artistiche, i quali pregiano soprattutto le legature a partimenti coloriti dette a mosaico che si attribuiscono a questi celebri legatori.

Alle legature Padeloup successero nel favore dei bibliofili quelle del Derôme. Il Derôme, fiorito nel 1770, fu molto onorato; dopo lui, a qualche distanza si lodò il Thouvenin, le cui opere cominciarono a essere ricercate verso il 1820. Non parlo dei tentativi fatti dal de Rome, per seguire il movimento classico, stile Luigi XVI, contro il *Rococò*; essi non toccarono alcun pratico resultato [1]; e non nomino altri insigni legatori, le opere dei quali si troveranno segnalate da buoni esempi, nei libri sulle legature settecentesche.

Alla fine del XVIII secolo l'arte del legatore volse in Francia a decadenza; la Rivoluzione le piombò addosso e la deformò, ma passati gli schianti reazionari, la legatura artistica riprese il suo cammino, e tuttodì lo segue con passione animosamente. Il Capé e il Bau-

[1] Il regno che in *Francia* lasciò le maggiori ricchezze in fatto di legature artistiche, è quello di Enrico II († 1559), l'epoca dei doratori di cuoio. Le collezioni particolari di Enrico II, di Diana de Poitiers e di Caterina de' Medici vantavano splendide legature.

zonnet, il primo morto nel 1867 il secondo nel 1879, sono due legatori i quali fraternamente contestaronsi il primo posto tra gli artisti meglio votati all'arte che ci concerne. E il Bauzonnet va unito al Trautz († 1867) — il valoroso doratore! — perchè il Trautz e il Bauzonnet lavoravano assieme.

Mi piacerebbe trattare dei vari generi di legature usate in Francia nel XVII e XVIII secolo, dello studio che ispirano e dell'amore che suscitano; ma entrerei in soverchi particolari. N'è caratteristica facilmente afferrabile la imitazione dei pizzi costituenti in quest'epoca, un'arte in fiore; e la scelta di questi minuti ornamenti usati ai margini e nel mezzo degli specchi *(plats)* del libro, imprime alle legature una leggerezza che ai libri di poesie o argomento mondano si appropria molto. Un legatore dell'epoca, il Pigorreau, vien cosi profilato in un documento edito negli *Annales du Bibliophile* (1862) « l'estoit un homme qui *poussoit* une dentelle sur un livre, et du bas il y avoit: (s'indica l'insegna della sua bottega) « En deprit des envieux je pousse ma fortune ».

17

Ad essere il meno incompleto possibile accenno un altro ramo d'arte decorativa fiorito nel Sei e Settecento, grazie al Colbert. Il gran ministro di Luigi XV non voleva che la Francia sottostasse all'Italia nel lavoro dei pizzi, onde sollecitò il re (1665) alla fondazione di fabbriche a Parigi, Alençon, Argentan, Arras, Reims, Sédan, Aurillac. Non si dice che la Francia avanti il Colbert ignorasse la industria dei

pizzi; fu provato che i pizzi ebbero cultori francesi nei primi anni del XV secolo, ma si attesta che il Colbert diè ad essi un impulso che mai ricevettero sul suolo francese. Per tutto, volente il Colbert, (chi non ricorda il sogno del gran ministro e del suo re? — il genio francese doveva signoreggiare l'Europa) pertutto si dovevano eseguire lavori ad ago alla maniera del punto di Venezia, di Genova e di altri paesi forestieri creando il « point de France », il quale avrebbe dovuto vincere ogni pizzo in leggerezza ed originalità. Si fecero venire lavoranti d'Italia, si accordarono privilegi; e il punto di Francia invase il territorio francese, perocchè alle fabbriche dello Stato, si aggiunsero le private a costituire un esercito di merlettai.

Il punto di Francia « o punto di Alençon » (dalla prima e più importante fabbrica francese di pizzi dove si impiegarono fino a tremila lavoranti), è ad ago, e la sua fabbricazione s'imaginò in aperta concorrenza al punto di Venezia [1]. La fabbrica di Stato d'Alençon fu seguita da una succursale ad Argentan, ed il primo periodo di essa si unisce a Maria Fillesac e Mme Raffy direttrici, vivente il Colbert; il quale, a sostenere viepiù la novella industria, esiliò di Francia i pizzi forestieri. E finchè visse tutto corrispose al vasto disegno colbertiano, ma la morte oscurando il gran ministro, ne sviò pensieri ed azioni; così il punto di Venezia, rientrato nel regno, riaccese gli antichi amori.

Il punto di Francia, imitazione complicata del punto

---

[1] Su questo periodo della storia, veda il mio volume *Svaghi artistici femminili*, Cap. I Pizzi, 2ª ediz. Ulrico Hoepli, Milano.

di Venezia, non ha le attrattive di questo. Ad ogni modo, per un verso o l'altro, regnando Luigi XIV, l'uso dei pizzi, nel paese del Colbert, salì a vera frenesia. La seconda metà del XVII secolo e la prima del XVIII, costituiscono la fioritura maggiore, insuperata, forse insuperabile dei pizzi in Francia. L'iconografia di questi tempi ne è la prova. Il pizzo ha una parte solenne nei ritratti barocchi e roccoccò femminili e maschili; e i baveri, le manopole, le gale, i fazzoletti di pizzo, formano un tesoro di finezza signorile sugli abiti spesso scuri, su cui i pizzi emergono in tutta la loro leggerezza ideale. Il lettore colto ha in mente le incisioni di Gerardo Edelinck. Oh il ritratto di Carlo Le Brun, di Martino Dejardins e di Luigi Duca di Borgogna!

I pizzi francesi si ravvivarono al tempo della Reggenza, la quale rasserenò il campo della sontuosità decorativa. La corte si appropriò la qualifica di «cour des dentelles» o continuò a meritarsela; chè essa risale al regno di Luigi XIV, e ogni abito ogni oggetto di biancheria da giorno o da notte, s'illeggiadrì allora di pizzi.

Neanche gli uomini più gravi sapeano rinunziare a tal ornamento fino, delicato, spumeggiante. Luigi XV accordò, non occorre dirlo, i suoi regali favori alla moda dei pizzi, benchè da giovane non avesse avuto sovrane tenerezze a questo ornamento; in ogni modo anch'egli se ne ornò, e il suo esempio cortigianescamente vanta innumerevoli pazienti, ciechi imitatori.

Con tanto entusiasmo l'industria francese riacquistò perduti favori: e la Francia fabbricò una quantità enorme di pizzi appena corrispondente al consumo

delle sue dame, dei suoi principi, delle sue cortigiane e di tutta la massa signorile di questo Settecento francese, vago di leggerezza non propenso a energie di pensiero.

Parigi fabbricava pizzi in oro e in argento entro al clamore assordante degli ambiziosi e dei figurini usi ai ricevimenti di corte, ove la considerazione andava alla bellezza degli abiti più che alla saldezza dell'intelletto e all'ardore delle convinzioni. Alençon e Argentan ove si eseguì perfettamente « le point de France » gettavano merletti a profusione nelle botteghe dei mercanti; ed essi andavano a ruba. Con Parigi, Alençon ed Argentan, Chantilly nel Settecento, auspice la casa di Condè, fabbricava tanti pizzi da dare le vertigini al più fantastico sognatore.

In questo tempo alle fabbriche merlettarie si aggiunsero quelle di blonde le quali ebbero momenti di altissima simpatia. Sotto il regno di Luigi XVI le blonde trionfarono: e Maria Antonietta che preferiva le blonde ai pizzi, generalizzò la moda delle prime.

Tuttociò avveniva mentre la Rivoluzione preparava alla Francia il destino glorioso che essa toccò nel campo sociale ed umano; e quando la bufera si scatenò tutto finì, e dalla ruina sorse la vita nuova la quale diè assetto civile alla società, sazia di esagerazioni, egoismi, cortigianerie.

Dunque non dico altro su l'arte decorativa francese, abbandono persino i ricami delicati, ondeggianti, aurati, inargentati in immagini ed in fiori (Tav. CLXII (scendendo a particolari, quanto sarebbe bello discorrere sui ventagli intagliati, dorati, coloriti, pitturati, corredati da pizzi!): e termino confermando che l'arte fran-

CH GOUTZWILLER

Tav. CLXII. — Ricamo francese.

cese, nelle sue varie manifestazioni, non fu mai tanto e così efficacemente nazionale, quanto sotto il regno di Luigi XIV e XV. L'arte francese sotto Luigi XIV e XV soprattutto, si collega a tali e tante opere solenni che le facoltà ereditarie, tradizionali della Francia, la sua civiltà sono impresse con energia in esse; e il loro studio è pensiero e meditazione allo storico e allo psicologo. Da ciò l'interesse che destano e la necessità d'uno studio da cui balzi l'imagine virtuale di quest'arte francese, felice, vaga, spensierata, nel suo fondo sociale mostro di natura punito a dovere.

CAPITOLO III.

Arte del secolo XIX

1. Arte neoclassica (Impero). — 2. Eclettismo (La Morte). — 3. « Il dolce stil novo » (La Vita): la sua origine, il suo fondamento. Inghilterra e Scozia, Belgio, Germania, Ungheria ed Austria, Olanda, Stati Uniti d'America, Francia, Italia.

1

La Francia che nel Roccoccò aveva celebrato il suo trionfo, doveva a poco a poco spegnere, da sè, i propri entusiasmi e ridursi, ancora, alla serietà della linea retta.

Le fonti della Classicità erano state abbandonate da quei manipolatori di curve che il Settecento creò e l'Impero avrebbe potuto seguire, e non curò, attratto dalle bellezze romane e dai costumi cesarei.

Cesare viveva, ai primi del XIX secolo; e il grande Bonaparte, le cui gesta rinnovavano quelle dei maggiori capitani dell'Impero romano, ritrovava sè nella grandezza latina. La Rivoluzione, aveva fatto la sua parte, aveva sfollato la via dalle esuberanze e dalle futilità: nè dopo la Rivoluzione si potevano continuare i lussi del Roccoccò; la serietà della linea retta cor-

rispondeva ai tempi cambiati, e il destino del popolo stava in quella grande parola, l'unica che esprime, direbbe il Gorki, una grande verità della vita — stava nella parola Libertà. I cimiteri erano rossi di sangue, i martiri popolavano gli ipogèi della storia di Francia, e la Francia si studiava un ordine di pensieri fuor da ogni schiavitù; onde il suolo francese coltivato dai Diderot e dai D'Alambert, fe' prodigi; e l'arte che si vide, fu quello che... si vede, l'arte inesorabile che fiacca qualsiasi energia al cospetto della Classicità: intesa a personificare un uomo, quest'arte poteva cangiarsi secondo gli eventi [1].

Così il romanismo dell'Impero, il neoclassicismo del novello stile, l'arte dell'Impero classicheggiò a modo suo, finchè il classicheggiare piacque al Bonaparte; il quale volle la cornice delle sue imprese mobile e pronta a ricevere i cambiamenti e le novità che a lui piacessero. L'arte, ormai, in nome di quella libertà ed eguaglianza a cui la Rivoluzione aveva provveduto cessava, ahimè, di esprimere idee collettive, e il Classico del nuovo stile, il Neoclassico, era pronto ad associarsi all'egizio appena il Bonaparte nell'Egitto avesse raccolto novelle fronde alla sua corona.

Questo avvenne come a Roma, tanti secoli prima

---

[1] Sintomatico! Il marchese Niccolò Reggio di Genova, possiede una scacchiera d'avorio, mirabile lavoro d'arte (dicono) in cui una pedina rappresenta il busto del primo Bonaparte vestito da Cesare antico. È un regalo di Napoleone ad un vecchio congiunto del marchese Reggio; e la tradizione vuole che Napoleone, il quale era giuocatore formidabile di scacchi, stimasse la pedina col busto vestito da Cesare romano, come il suo miglior ritratto. E Canova, a Brera, non effigiò Napoleone al modo di un antico Nume? Nè la tradizione apparentemente sembra interrotta. Augusto Rodin plasmò Victor Hugo come se il poeta dei *Misérables* fosse sceso dall'Olimpo.

quando le imprese militari romane, dalle terre dei Faraoni, portarono alla Città Eterna glorie novelle, e con esse, una corrente di egizianismo nell'arte latina; questo avvenne (dico) e le teste d'Osiride e le Sfingi alate si dettero convegno sugli edifici, sui mobili, sui bronzi, sugli argenti dell'Impero colle teste di Medusa, le imagini di Minerva e di Ebe, di Narciso e di Venere; e fu ben singolare tale associazione, che offende le ragioni della storia ma esalta le gesta di Napoleone; il quale in pubblico o in privato, ovunque, voleva veder sè stesso.

Così lo squillo che moveva a gloria la « Grande Armata », doveva risonare forte, segnacolo di trionfo, in ogni luogo: poichè giammai l'arte impersonò un uomo tanto quanto all'epoca dell'Impero, e lo stile di questo nome si chiama così perchè esprime lo spirito, il pensiero, la vita del Bonaparte, ancor più di quanto non prospetti ogni lato della società francese sino alla Rivoluzione del 1830.

Le armi che addussero ai trionfi napoleonici formarono quindi il frasario decorativo del nostro stile, le quali se, spesso, non si fossero collocate con buon gusto, più viva salirebbe la protesta contro la mescolanza di elementi inconciliabili, tratti dalla terra dei Faraoni e dalla vita dei Greci e dei Romani. Roma e Atene allora ravvivarono gli spiriti stanchi dall'ondeggio del Roccoccò, aggiungendovi i ritrovamenti di Ercolano e Pompei, i quali si unificarono al frasario d'arte nell'imaginazione dei sudditi di Napoleone ([1]).

([1]) Gli scavi di Pompei si principiarono il primo d'aprile 1748, procedettero saltuariamente, e, da primo, non furono regolati da criterio scientifico. Cfr. *Pompei antiq. hist.* Neap. 1860.

Tav. CLXIII. — *Versailles.* — Tavola e poltrona intagliate, legni nel castello.

La gente, gli artisti, correvano a satollarsi a Roma e quali sdegni provocassero gli stili che si allontanavano dal Classico, è più facile imaginare che dire. Il Racine, da tempo, aveva sentenziato che il duomo di Chartres è grande ma un poco barbaro; e David d'Angers scrisse nel 1816 parole oltraggiose contro il duomo di Milano, perchè il celebre scultore era vinto dalle tendenze del suo tempo.

Corrono dunque veloci i colonnati classici sui palazzi e sulle chiese, tagliano il cielo di Francia i frontoni dello stile romano; e mentre Bartolomeo Vignon pensa al « Temple de la Gloire » dedicato, si sa, alla « Grande Armée », il tintinnio degli scudi, degli elmi, delle corazze, delle spade, delle faretre, smuove dal lungo sonno la maestà dell'Olimpo. Così persino i letti, luogo di riposo e di pace, non si esclusero dal frasario decorativo prediletto; onde si ebbero letti con fregi e acroteri, con tamburi e trombe, unificati in trofei minacciosi, e si videro delle grandi aquile cesaree a sostegno di mobili, e la sfinge di Giseh, abbandonata la melanconica pianura primeggiata dalle grandi piramidi, si vide colle ali sotto ai braccioli di poltrone maestose (Tav. CLXIII). Il grande si riduceva infinitamente piccolo, e Napoleone copriva di ridicolo il suo Neoclassico, il suo imperialismo estetico, che guardava l'avvenire tornando indietro ([1]).

([1]) Richiamo il lettore soprattutto sulla tavola di Versailles: a tre gambe parafrasi del famoso bruciaprofumi bronzeo di Ercolano nel museo nazionale di Napoli. (Cfr. la Tav. XXVIII): qui si veggono re sfingi modestamente composte; nel mobile napoleonico le sfingi diventano aquile rapaci disposte a spiccare il volo, avendo le ali farragginose, totalmente aperte.

Egli pertanto trovavasi dappertutto; la sua gloria empiva il mondo e la Francia ne insuperbiva. Sèvres, che lasciammo in dissoluzione nel 1790, attinse vita novella dall'avvento napoleonico; ossia, direttore il Brongniart, amministratore culminante sulle sorti della fabbrica nazionale, Sèvres s'interessò alla fortuna napoleonica in ogni guisa: fra i suoi cicli sono memorabili i vasi esprimenti la vita del Bonaparte e un seguito di piatti e vassoi evocanti i ricordi più luminosi della sua campagna d'Egitto, un seguito di piatti e vassoi rappresentanti i castelli ove il Nostro dimorò, un seguito di piatti e vassoi esprimenti le campagne della « Grande Armée », e intorno al 1820 la musa classica e egiziana continuava a sospingere gli artisti di Sèvres.

Nessun estimatore della Classicità visse, io penso, più fervido di Giacomo L. David pittore (1748 † 1825); e se l'Italia vanta Antonio Canova (1757 † 1822), l'Italia non ignora che l'influenza del Canova fu meno estesa di quella del David. Il quale, alla causa del suo stile diè tutto sè stesso; egli scorse limpidamente il vero, comprendendo che la vita antica non si richiama con un quadro od una statua soltanto, essa vuol tornare a noi nella sua integrità, e l'ambiente, non meno del quadro e della statua, deve rivivere al nostro cospetto in ogni parte.

Perciò il David occupa tutta l'ampiezza del suo stile, il quale, come il Roccoccò si condusse, suo teatro maggiore, in Francia. Quindi la Francia raccolse più di ogni altro paese i frutti dello stile Impero, di questo Classicismo rinnovato, in edifici, quadri, statue, mobili, argenterie: Versailles, Fontainebleau, Compiègne con Saint-Cloud appagano ogni fervida curiosità (Tavola CLXIV).

Tav. CLXIV. — *Compiègne.* — Libreria di Napoleone nel castello.

Il Neoclassico s'impose pertanto fuor dalla Francia come ogni paese s'inchinò al Cesare novello; e l'Italia, ad esempio, se non ha dovizia di edifici, stile Impero, ha grandiosa trionfale raccolta di oggetti d'arte neoclassica; ciò agevolmente può intuirsi, considerando il legame dell'Italia colla Francia all'epoca di Napoleone.

Una delle città che conserva nobili ricordi d'arte neoclassica è Mantova; e sebbene la città dei Bonacolsi e dei Gonzaga si vedesse portar via, bottino di guerra, tele, marmi, bronzi, codici, arazzi, i quali non furono restituiti; sebbene il compenso delle opere ricevute non eguagli il valore di quelle perdute, si prova un po' di conforto pensando alle decorazioni e agli oggetti neoclassici che le avanzano.

Se può giovare, ecco il ricordo che la piazza Virgiliana a mantova appartiene all'epoca francese: — questa piazza non costituisce piccolo decoro alla città, e giova sapere che la reggia mantovana, la quale conobbe i pennelli del mantegna, del Costa, del Perugino, del Correggio e splendor di bellezze cinquecentesche, giova certo sapere che qui la nostra arte lasciò squisitezze di gusto, specialmente in mobili parte conservati bene.

Il vicerè Beauharnais, il quale talora abitò la reggia, fece rinnovare, secondo il gusto d'allora, un suo quartiere, nonchè alcune sale dei quartieri ducali: malauguratamente tutto ciò subì offese; onde chi si conduce a Mantova vede le sale abitate dal vicerè francese, molto diverse da quelle che furono nei primi decenni del secolo appena spento.

Queste doglianze da poco si innalzano disinvolte in

mezzo alla gente, perchè l'arte di cui parliamo dest
meno simpatie di quanto non si meriti; anzi si neg
ad essa ogni valore decorativo, e il Bosc, scrittore su
perficiale che lanciò la voce accusatrice, avrebbe do
vuto riflettere meglio, che lo stile dell'Impero men
si considera e male si giudica, perchè fra l'epoca su
e noi, non esiste il « recul », direbbe uno scrittor
francese, che occorre ad esaminarlo.

Il Beauharnais che aveva trasformato parte dell
reggia mantovana trasformò anche la villa dei Pe
lucchi detta la Pelucca presso Monza, famosa per l
serie di tempere luinesche oggi a Brera, i cui mobi
e il cui ornamento si unisce alla reggia di Parma, a
palazzo ducale di questa città sacra al Correggio, ov
il Correggio francese, Pietro P. Prud'hon (1758 † 1823)
si mostrò da un lato poco noto o sconosciuto, com
disegnatore di mobili. I mobili eseguiti coi modell
del Prud'hon, destinati a Maria Luigia imperatrice de
francesi, ornarono il palazzo ducale di Parma, furon
incisi dal Toschi, e ora non so dove sono nè io ma
li vidi ([1]).

Sotto il riguardo della conservazione molto inte
ressa la villa di Stra la quale, venduta dagli antich
proprietari i Pisani « al Conquistatore » dopo la ca
duta della repubblica di Venezia, raccolse, volent

([1]) Il Gauthier in *Prud'hon* (Parigi, senza data, ma non vecchio) pubblica uno dei mobili di questo ciclo, un grande specchio dal titol soavissimo « Psiche », e il titolo contiene il nome degli esecutori Thomir e Odiot. E il nipote del celebre incisore Toschi, Guido Godi Toschi, mi assicurava che i mobili disegnati dal Prud'hon, già orna mento nel palazzo ducale di Parma, furono incisi nella scuola de Toschi, ma ignora da chi. Dei mobili stessi non si ha alcuna traccia si trovano ora soltanto sei tavole delle incisioni relative ad essi.

Tav. CLXV. — *Stra.* — Camera nella villa già Pisani.

Napoleone, numerose sale e numerosi oggetti neoclas-
sici: le pareti delle sale coperte di seta, i mobili, i
bronzi, le maioliche, le porcellane, ivi è una viva evo-
cazione d'arte neoclassica; la quale viepiù vi giunge
ad eloquenza allorchè, traversate alcune sale, si apre
allo sguardo lo spettacolo d'una stanza da dormire.
Il letto sontuosamente parato, cosa rara, senza armi
o armature, placido in una decorazione a bocci frap-
peggiati, attrae chi visita (Tav. CXLV). Parrebbe che
Napoleone avesse posato la grave persona, sotto a
quei drappeggi volanti; e forse « aspettando il fato »
egli « si assise » nella poltrona allato del letto, ricca,
vellutata e comoda, sotto i cui braccioli si ergono due
ippogrifi. Ella scorgerà una certa mitezza nella ele-
gante poltrona che segue (fig. 75); ed io desioso di
illustrare lo stile Impero, aggiungo un pendolo ed un
candelabro, non appartenenti alla villa di Stra (fig. 76)
idealizzanti, comunque, il Neoclassico che un moto
recente vuol richiamato a vita.

Il mezzogiorno d'Italia, non meno del settentrione,
riunisce materiali pregevoli alla nostra arte: il palazzo
reale di Caserta eretto da Luigi Vanvitelli romano
(n. 1700 † 1773), ricevette sale e mobili dell'Impero.
Sorto su area libera, volente Carlo III di Borbone,
iniziato nel 1752, questo celebre palazzo non poteva
sorgere con furia di capricci e scherzo di ondeggia-
menti: i motivi a squadra perfetta furono i suoi mo-
tivi; e, miniera di bellezze decorative, fonte di artisti
noti o meno noti come un Mariano Rossi († 1807),
pittore siculo dall'ala pronta a' voli non facili, appare
a Caserta decoratore gagliardo come a Roma si vede
nella villa Borghese; e il palazzo di Caserta mostra

dei luoghi in cui soffitto, inquadrature parietali, mobili con sagome e intarsiature ben appropriate, inneggianb al Neoclassico componendo a quest'arte quadri di signorile bellezza.

Soprattutto notevoli due letti; nel primo, il sentimento del riposo e della pace riceve, al solito, il disaccordo d'ornamenti guerreschi, spade, lance, elmi; meno bellico, il secondo, ha sugli angoli, a guardia, quattro dure erme di guerrieri e ai piedi ha, a custodia, quattro grifi arcigni dalle ali pomposamente aperte: chi dèsse a modello del frasario ornamentale relativo allo stile dell' Impero, questi due mobili; chi ne indicasse premuroso, l'aspetto e il tono, non avrebbe a pentirsi.

Fig. 75. — **Poltrona a braccioli, legno intagliato e dorato.**

La bella Carolina Murat, creata regina di Napoli nel 1808, temendo che la sua nuova reggia non fosse ammobiliata convenientemente, esagerazione contraddetta dai fatti, prima di lasciare il palazzo dell'Eliseo

scelse quello che le parve più adatto, tra cui una

Fig. 76. — Orologio a pendolo e candelabro, marmo e metallo.

rande quantità di mobili e bronzi, e si fece spedire

tuttociò in Italia. La qual cosa, narrano le istorie, turbò un Monsieur Lefuel, conservatore dei mobili de' palazzi imperiali e responsabile dei medesimi: così egli ne scrisse un « rapporto » a scanso della sua responsabilità; chè la regina aveva ordinata la spedizione a Napoli di tanta « grazia di Dio », senza nemmeno interrogarlo. Il ministro della casa imperiale si guardò bene però dall'attribuire importanza, come avrebbe dovuto, al « rapporto »; Napoleone voleva che tutti ignorassero che sua sorella, andando a Napoli, aveva saccheggiato l'Eliseo.

E Carolina mostrò buon gusto e amore alla pompa nella sua nuova residenza: la quale non fu, in realtà più la reggia di Napoli che quella di Portici; e sopra le magnificenze del palazzo reale di Portici, caro a Gioacchino e a Carolina Murat, parla lady Morgan che visitò il palazzo nel 1820, e dice di pitture copiate da Pompei, d'oggetti imitati da originali esistenti nel museo di Napoli, di tessuti parietali fabbricati a Napoli, di mobilia rinnovata da « Madama Murat », e parla, lady Morgan, di Ferdinando IV che mandò a Portici il suo figliuolo ad informarsi delle novità introdotte nel palazzo reale di cui sembra si parlasse molto, e del giovine principe tornato entusiasta. L'Eliseo riviveva a Portici; ecco tutto: e lo stile dell'addobbo era il Neoclassico. Quando la residenza di Portici nel 1860 divenne proprietà demaniale, i mobili furono portati nella reggia di Napoli, corredo signorile di sale, camere, salotti, e quelli destinati al quartiere privato non possonsi vedere.

Fra i produttori più in voga in pieno neoclassico la casa Jacob di Parigi portò la palma: e nei palazzi

reali di Portici e di Napoli, non mancano mobili appartenenti a «Jacob frères» esercitanti l'ebanisteria a Parigi in via Meslèe. Gli Jacob ricevevano ispirazioni e disegni dai pittori Pietro Paolo Prud'hon nominato e Carlo Percier (1764 † 1838): alla fama di essi si associa quella di Giacomo Desmalter (fior. nel 1806) il cui nome era noto, come quello dei Jacob, e forse più se questo maestro fu il «fornitore» di case regnanti, alla corte di Spagna a quella di Russia e l'Inghilterra. Altri ebanisti pregevoli erano un Papst un Neckel, un Baudon, un Goubaud, un Biennais, un Lemaire ecc.; la Francia al solito dominava ed il nuovo stile aveva conquistato ogni coscienza e vantava artisti propri.

Il vicerè sembrava tenero di bellezze. Così a Milano egli fondò nel 1803, una scuola del mosaico la quale ebbe direttore Giacomo Raffaelli, mosaicista romano eminente; e se tale scuola, aperta nell'attual via S. Vincenzino, fu avara di buoni frutti, non pare che se ne possa accusare la tirchieria del fondatore.

Sarebbe nobil cosa rintracciare opere e nomi glorificanti il Neoclassico, ma questo non si può chiedere a un scrittore di un saggio come il presente. Tuttavia vo' ricordare un Felice Giani nato a San Sebastiano nel Monferrato (1757 † 1823), morto a Roma, esimio decoratore su cui si addensò il grigio dell'oblio. Il Giani divise la attività fra Faenza e Parigi; e a Roma, essendo salito in molta fama, ottenne una carica elevata nella accademia di San Luca. A Faenza fondò una pubblica scuola che diede buoni discepoli, a Parigi lavorò alle Tulleries. Pochi ricordano il Giani, anche lui vittima del gusto che allontanò gli

spiriti dallo stile neoclassico: ed io vorrei che non s
obliasse il Caciolli, autore dell'imposta alla porta mag
giore di S. Maria del Fiore, ora sulla facciata d
S. Croce, che godette buon nome nei suoi tempi, m
fu travolto dalla noncuranza onde i suoi contempo
ranei circondarono l'arte che piacque al gran Napo
leone.

Il cui studio si sostanzia di fatti abbondanti e pre
cisi nell'opera di C. Percier e P. L. Fontaine, *Recuei
de Décorations intérieures* dove tutto si trova, quant
riguarda l'arte decorativa: canapè, sedie, pendole
stufe, lampadari, candelabri, specchi, caminetti, sof
fitti, tende, vasi, piatti, tutto. Trattasi di un'opera i
folio, divenuta rara, pubblicata a fascicoli in Parigi
cominciando dall'anno IX (MDCCCI) nella quale gl
autori, con una introduzione, esprimono pensieri eter
namente veri come questo: che l'architetto deve oc
cuparsi di tutto il corredo mobiliare dell'edificio i
quale costruisce.

Chi ha bisogno di cose neoclassiche mobili, bronzi
armi, ventagli, oggetti di ceramica, consulti altresì i
volume che s'intitola al *Wiener Congress: Culturge
schichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes
Theater-Musik in der Zeit von 1800 bis 1825*, Vienna
1878.

2

Ed. de Goucourt dichiarava in un suo libro d
aver sentito la miglior definizione dell'arte nel se
colo XIX da un ebanista, arte senza arte, una *Julienne*
evidentemente la definizione concerne l'arte eclettica

che segue immediatamente la neoclassica, nel fervore d'una imitazione senza fede, perocchè l'Eclettismo dei giorni nostri, che abbraccia tutte le manifestazioni artistiche della storia e le riunisce in un unico amplesso, cuopre degli intelletti vuoti e delle anime senza slancio. L'amore è tanto meno intensivo quando più si estende, e la passione cade nel falso quando non ha fine limitato.

Eppure le insidie di quest'errore attraggono i miei contemporanei a giudicare i quali sto discosto il più possibile da essi : — occorre la profondità nello spazio, direbbe un prospettico, a dar giudizio degli eventi del proprio tempo; e dove la simpatia e l'ambizione signoreggino, il cammino della verità si oscura.

Il nostro tempo passerà sacro alla storia della *blague;* mai si mentì tanto quanto oggi, nè mai si tentò con eguale entusiasmo la ricerca del diritto umano quanto al presente; il falso pervade le nostre istituzioni come pervade il pensiero, l'arte, tutto, e l'arte principalmente. S'insegna che a disegnare un mobile, un bronzo, un ferro, un tessuto occorre informarsi dei mobili, dei bronzi, dei tessuti antichi e s'insegna copiare ciò che appartenne alla vita passata, rappresentando un'epoca, un'arte, uno stile. L'erudizione avvelena l'ingegno e gli artisti che sono eruditi, a modo loro, come farfalle che svolazzano intorno la fiamma, cadono vittima del falso insegnamento che loro si impartisce.

Esistono, fra i miei contemporanei, centinaia di ebanisti, bronzisti, fabbri ferrai, disegnatori di tessuti, i quali sanno disegnare un mobile, un bronzo, un ferro un tessuto nello stile del Rinascimento e Roccoccò; neanche uno su cento, io ne conto, che sa disegnare

una sedia le cui forme non appartengano al passato. Tuttociò sarebbe meno scandaloso se fosse il risultato di un ardore estetico, da cui l'anima dei miei contemporanei fosse agitata; ma esso esprime una ignobiltà morale un pervertimento educativo che i più svegli fra gli intelletti moderni spietatamente colpirono nella speranza che esso non rimetta fuori le corna.

La sedia di cui parlavo si disegnò dal mio ebanista nello stile del Rinascimento o Roccoccò, perchè il disegnatore pirateggiò dieci sedie esistenti le quali, senza l'invenzione della fotografia, egli avrebbe ignorato. La fotografia rovinò l'arte perchè scese nelle scuole e nelle officine, ne empì librerie e laboratori, si offrì mansueta a gente incapace ad interrogarla e, simile a una rivoltella nelle mani di un fanciullo, fu fatale.

I musei, la febbre delle raccolte pubbliche e private fece il resto. Questa mania che contribuì ad arrestare il corso della vita estetica nel Rinascimento può confrontarsi a una vendemmia: disgusta il palato. Si esagerò e si esagera il culto dell'antichità, i letterati a capo dei nostri musei deserti, valutano l'importanza storica d'un quadro o d'una statua e associano l'arte ai loro entusiasmi come il rispetto alla vita si unifica all'idea della guerra. Tutti umanitari; ma il cannone, oh il cannone, è un grande strumento al trionfo della bontà. Tutti artisti coloro che si chiamarono o si fecero chiamare a capo delle raccolte pubbliche, ma la storia, il documento scritto, la data di nascita, la parentela di Giotto, di Raffaello, di Giorgione, l'ora del battesimo, ecco la virtù.

E nelle scuole, l'arte! Oh divina idea l'imaginazione, la creazione: ma cosa volete inventare quando la bel-

lezza si onora di Brunellesco, Donatello, Michelangiolo? Guardate que' maestri. Presto un volume, una raccolta di fotografie. Un mobile del Rinascimento? (spesso s'ignora da chi insegna e da chi s'illude d'imparare cos'è il Rinascimento) la cornice da un coro di fra' Damiano, il pannello da un legno di fra' Giovanni, la base da un intaglio del Barili, e il mobile vola al trionfo della grazia confortato dal giudizio professionale. Quest'opera di tutti i giorni, di tutte le ore, di tutti i minuti è l'Ecclettismo dei nostri giorni, che i nostri educatori esaltano, ammannendolo con ogni dovizia di materiale grafico.

Vedete come cesellavano il bronzo i Cinquecentisti? vedete come foggiavano il ferro i maestri del Roccoccò? Nulla è più salubre che seguire quelle anime creative. Il Vero, la Natura! Ma il Vero, la Natura, ricevettero l'interpretazione di quei maestri; nè esiste nulla di più dannoso che infrangere la corrente di simpatia estetica la quale deve correre fra i moderni e gli antichi; e il magnifico pregiudizio di far da sè, senza l'aiuto di nessuno, coll'anima che sogna e un giardino di rose che occupa dello spazio, viene condannato dall'ordine educativo presente, che vuol dei fatti non dei sogni e delle rose. Sperare un risanamento nei sistemi delle scuole al presente sembra un po' difficile: gli artisti moderni generalmente sono sprovvisti di cultura, e se non vengono sorretti dall'ingegno (fortuna che da noi l'energia dell'ingegno non scarseggia)! il disastro è inevitabile. Gli artisti non leggono, non si nutrono di pensiero; e i maestri superano gli esami in quei poveri istituti d'arte, semenzaio di spostati, che lo Stato ha la malinconia di tener su, li superano coll'unico

possesso d'una virtù grafica, la quale trasfondono negli alunni, quasi merce venduta a prezzo d'occasione, trascurando di sviluppare l'individualità di ogni alunno, e suscitarne la espressione delle sue idee. Tale dovrebbe essere l'unico crédo dei programmi didattici nelle scuole d'arte; invece il formalismo meccanico governa scuole e officine, e la loro azione va contro al loro fine, che sarebbe di accellerare il ritmo alle leggi della storia: l'Eclettismo che la fatalità storica ci regalò rinsalda le fedi, espande le conoscenze, fortifica, esalta.

Nelle scuole di cultura generale si hanno dolci espressioni per il mondo che fu; e i favoreggiatori dell'arte la quale non è arte ma una saporita *julienne* si trovano dappertutto, in quelle scuole e fuori, nelle officine, ove la dama, inconsapevole di bellezza che non sia quella della sua bustaia e della sua sarta, chiede il Rinascimento, il Roccoccò magari il Gotico (questo invero rinacque alla vita più tardi e sino al Gotico la vezzosa cliente non arriva, giungendo al Roccoccò per il capriccio che ispira quest'arte femminile) e ciò ad addobbare la sua camera e il suo salotto.

Questo è l'Eclettismo pratico del mio tempo preparato e religiosamente coltivato dalle scuole d'arte, dai musei, dalle scuole di cultura generale, e dai maggiori consumatori di bellezza sollecitato e goduto.

Costoro si circondano d'anticaglie vere o false, inconsapevolmente sostengono pensieri d'arte cristallizzati al passato classico o romantico, congelati nella forma senza idea, senza sincerità espressiva, ed intorno ad essi cresce la vecchia pianta dei restauratori di monumenti antichi la quale fiorita come oggi si vede

nel nostro paese, indica viepiù l'abisso che si spalanca fra gli artisti eruditi e gli artisti che vogliono confortare la vita moderna, con una linea definita, una linea storica di bellezza, la quale contrasta ogni diritto ai nostri oppositori [1].

Merita il conto d'occuparsi di tutto ciò? Tanto sarebbe condannarsi a tormentosa ignobile fatica. Ma è storia: e qui io sono storico. Tal mio titolo che non mi obbliga a chiuder gli occhi alla vitalità moderna, come li chiudono gli storici d'arte inebbriati del passato, mi obbliga dunque ad evocare il procedere logico dell'Eclettismo, il quale non si formò tutto d'un pezzo, in una volta sola; alcuni organi anzi ne sono giovani e questi racchiudono le energie palpitanti e soccorrenti il roseo avvenire: il lettore sa che alludo al Medioevo.

Sepolta l'arte neoclassica, ossia declinata a poco a poco nel tempo, la Classicità si affermò più forte.

---

[1] Anche eseguiti, come meglio si possa, i restauri d'ogni specie sono riprovevoli. I monumenti ricevettero dal tempo una patina che nessun restauratore sa loro ridonare. Si tentò la patina dell'antico in qualche luogo e, la patina scomparsa, il color naturale forma un contrasto che offende lo sguardo e il senso morale. Sì: il senso morale, perchè si tentò di ingannare, falsando la verità. Inoltre le corrosioni, le slabbrature, elemento pittorico, utile alla bellezza, scompare col restauro; nè questo, per far che si faccia, sarà sapiente abbastanza, quando si tratti soprattutto di monumenti medievali, in cui le assimmetrie e le finezze di linee e di piani, vivono più fortemente di quanto oggi da molti si pensi. L'opera del restauratore, antiartistica per sua origine, vana nei diritti della natura, opera di pazienza, alla portata di tutti, io non eserciterei mi cuoprissero d'oro: l'unica parte lecita, in questo genere d'esercizio, è fortificare i pezzi cadenti dei monumenti. Essa va per il pubblico profano che non si occupa, non ha il modo di occuparsi all'arte e, necessariamente, deve accettare quello che viene imbandito dagli scrittori, specialmente non artisti o artisti non aperti a sensibilità estetica, sulle gazzette e sulle riviste dai competenti i quali non sanno temperare la matita nè sciogliere un colore.

Tutti giuravano nel nome dei Greci e dei Romani i drappeggiamenti eroici andavano dileguando come in acqua la spuma, la plastica si ammanierava nella rievocazione della bellezza che vide Pericle ed Augusto, e la fortuna dell'accademismo mai toccò trionfi più clamorosi. Nella scultura e nella pittura i realisti traversavano le pastoie accademiche, gli impressionisti, sostituivano la vita alla esaltazione del falso, così un nuovo ordine di pensieri si instaurava nella bellezza, e i rami d'arte decorativa, appartenenti all'albero delle statuaria e della pittura furono, a volta a volta, quello che le statue e le pitture dovettero essere. L'architettura più lenta, coi rami d'arte decorativa che s'integrano ad essa, si disciplinava nella formula dell'Eclettismo ridotto, dopo essersi semplificato nel Classicismo; e l'Eclettismo classiccheggiò e mediovaleggiò offrendo sè agli artisti cercanti la bellezza. Si vide quindi un'arte possibilista e antitetica che dal Classico impudicamente saltava al Bizantino al Gotico, un'arte assimilatrice vivente di copie come i pirati vivono di furto: e l'Eclettismo soppresse il genio creativo investendolo come illegittimo fattore di verità estetica. E tanto era temuta la libertà che il Barocco e il Roccoccò si esclusero dal convito delle Muse, fino a quando gli anarchici d'allora, o miei amici mansueti, non si accorsero che la libertà è tale quando emerga dal caldo amplesso di tutte le energie della vita. In breve: il Barocco con il Roccoccò, i quali come ogni tipo d'arte non vanno immuni da difetti, poterono finalmente satollarsi a quel convito ad integrare la formula perfetta dell'Eclettismo.

Tutte eguali, le arti antiche, di fronte all'Eclettismo;

tutti eguali gli artisti moderni davanti alle varie sorgenti di questa formola, vasta come l'arte nel tempo e nello spazio. Per cui Egizi, Assiri, Caldei, Fenici, Persiani. Greci, Romani, Mediovalisti, Classicisti, Barocchisti, tutto un po' divennero gli artisti del mio tempo; e furono tutto, fuorchè loro medesimi, anzi ebbero tal cura di eliminare ogni loro contorno, che trionfarono i restauratori di monumenti cioè rabberciatori di cose vecchie, rinnovatori illusi di vite vissute, morti volontari, omicidi della propria anima e del proprio destino.

In questo ambiente l'arte decorativa fu obliata; i primi passi dell'Eclettismo tiraneggiarono le coscienze, e l'arte si abbandonò ai falegnami e ai tappezieri i quali, ignari od avidi, facevano quanto potevano e facevano meno male, dicono gli scrittori per bene, quando rubavano assiemi, spunti decorativi qua e là, a Roma e a Atene a Bisanzio e a... Versailles.

A Roma un orefice imitava freddamente gli antichi gioielli; a Venezia industriali ed esteti ravvivano gli antichi pizzi; a Doccia si imitavano meccanicamente i motivi d'arte cinquecenteschi, e la mano pronta alle tecniche più ardue, si preparava a cimenti che non sono quelli i quali si frangono nella copia di antichi modelli.

L'imitazione salì dunque gli ultimi scalini del massimo tempio della antichità immortale (!) La storia dirà che noi fummo degli assimilatori incoscenti e degli esecutori eroici, soggiungerà che non potevamo esser diversi: l'arte in pieno Eclettismo, indolente e servile, abbagliò il nostro spirito superficiale, col solo giuoco esteriore della forma; onde il còmpito dei nostri ar-

chitetti e dei nostri decoratori, lungi da volare all'anima e all'idea, s'irrigidì nella ricerca di luci e colori esprimenti visioni e sensazioni d'altri tempi. E, gli artisti che non sono filosofi, e gli scrittori che sono ignari o opportunisti in vantaggio proprio a comandare e pavoneggiarsi in mezzo alla gente che difficilmente s'innalza e istintivamente si abbassa, non videro o non vollero scorgere la mostruosità. Eppure l'arte la quale sottomette il pensiero alla forma, ignara di fremiti e di emozioni personali, che vede sè soltanto dove la forma occupa uno spazio, non è arte ma un artificio il quale toglie all'artista la parte preziosa dell'esser suo; la personalità e la gloria di evocare e riassumere le inclinazioni e le intimità della gente in mezzo alla quale l'artista vive.

L'arte così ideata diè parvenza di vita a una quantità di opere appartenenti all'Eclettismo; onde, recandoci nelle chiese e nelle ville, nelle case e nei palazzi, oggi troveremmo quanti mobili e bronzi, quanti argenti e quanti ferri, e maioliche e porcellane ci pigliasse vaghezza di vedere, appartenenti all'arte di tutti i tempi e di tutti i luoghi; e se l'Italia vincolata alla Classicità da fatti etnici evidenti, copiò il Classicismo piucchè il Medioevo, ciò non turba il corso della storia che, nel mio tempo, si stese lungo i misteri della vita che fu. Ecco come oggi si consacrò un monumento classico a Vittorio Emanuele II; ecco come quest'opera, sostanzialmente vuota, ha laudatori fra i miei contemporanei; ed ecco, come essa, la quale è destinata a ricevere un popolo di statue vivrà in eterno dissidio coi suoi elementi fondamentali: le linee architettoniche romane e la statuaria mo-

derna. Pochi pensano a questo dissidio perchè oggi, l'architettura è la più neghittosa fra le arti, e gli architetti, sono i più pigri e meno evoluti fra gli artisti. Meditino ciò quelli che possono; io da tempo combatto, fiero di mia indipendenza acquistata collo studio l'onestà e lo sdegno alle vanità mondane, combatto quest'Eclettismo sepolcreto della bellezza, estinzione della vita, trionfo della vacuità ai danni del pubblico profano e della gioventù studiosa, a cui si toglie lo stimolo della ricerca e la gioia del successo conseguito sulla via della trepidazione e della fede.

Nessuno si accusa; neanche si accusa se, ridestatosi il desiderio dell'arte decorativa, si apersero in pieno Eclettismo, molte scuole d'arte industriale le quali non reagirono all'impeto delle idee dominanti. La storia è quello che è, una reazione non s'improvvisa. I maestri sentivano dire che il rispetto all'antico deve essere incrollabile, e l'essere moderni equivale a un dovere, ma le voci suonavano timide e solitarie; nè in generale i maestri erano apparecchiati ad ascoltarle. E sentivano dire che l'arte decorativa, sopra ogni altro ramo di bellezza, ha il dovere di essere moderna, poichè raccoglie le intimità della vita, e deve servirle; ma la forza della tradizione esercitava dominio assoluto sulla coscienza degli educatori, onde certe sentenze ebbero la sorte della rose sfiorite.

Nessuno si accusa; e noi che, artisti, ci dogliamo alla lunga vita dell'Eclettismo, non sentimmo mai turbamento alla sua esistenza. Mostruoso finchè si vuole l'Eclettismo fu necessario; e l'ultimo periodo suo che preparò il rinascimento dell'arte decorativa, preparò altresì, l'arte nella casa e nella persona cioè l'unità

dei rami nell'albero della bellezza, che il negligent agricoltore dimenticò in un lungo inverno piovoso quando la ricchezza volgeva ai soli frutti di serra dell pianta d'arte pura.

Io ho assistito alla morte dell'Eclettismo di cui non si celebrarono ancora i funerali; i quali saranno solenni, perchè le voci non mancano alla rettorica, e denari ci sono ai fiori e alle necrologie: ed io offro ai simpatizzanti e ai necrofori, commosso, l'omaggio della mia ammirazione e l'espressione della mia riconoscenza.

3

A un grande filosofo si chiese:
— Quanto tempo ci vuole per diffondere un'idea falsa?
— Un giorno.
— E per diffondere un'idea buona?
— Un secolo.

Dopo la morte la vita: capitò quello che era inevitabile: il cadavere dell'Eclettismo non è la morte dell'arte e questa salì, novellamente, a radiosi ideali, nutrendosi di nuove linfe e cingendosi di nuovi aspetti. E « il dolce stil novo » si formò; si formò per fatalità storica e per volere della collettività, ansiosa di tornare all'arte, dopo tanto tempo che se ne teneva lontana. Cosa doveva capire la collettività delle genti, d'arte greca, romana, bisantina, gotica, se essa arte esprime sensazioni fuor dal tempo attuale? Date a queste genti l'arte la quale emana dalla vita, dalle istituzioni sociali presenti, e vedrete se l'arte continuerà ad essere una intrusa come fu, è, e sarà, dovunque si ostini a ripetere l'antico.

Dissi che assurgemmo all'arte nuova per fatalità storica: parrà un assurdo a chi non usa meditare sui fenomeni della storia; ma coloro che posseggono l'abito del pensiero, studiano ed indagano, ammettono quanto dico. Chè, infine, l'arte moderna trova la sua ragione non solo in cause storiche, ma altresì in ragioni psicologiche, sociali e tecniche. La ragione storica consiste nella libertà di ispirazione che essa rappresenta la quale doveva sorgere dal complesso di libertà apparenti che s'integrano nell'Eclettismo. Questa forma abominevole d'arte aveva concesso, a poco per volta, tutte le sorgenti storiche della bellezza; l'artista poteva attingere al greco, al romano, al bisantino, al gotico, a tutti gli stili pur di non curarsi di creare, al suo tempo, uno stile e a sè il decoro d'una personalità estetica.

Messo su questa via l'artista moderno, finalmente, potè attingere alle ultime sorgenti di bellezza, il Barocco e il Roccoccò che gli furono concessi quando l'anima sua era sazia d'aridità classiche. Lieto delle bellezze medieve in cui aveva trovano la lèna ad arrivare al Barocco, l'artista moderno ottenne dalla storia la libertà assoluta sul campo dell'arte; e la storia che tutto concede a poco a poco, che aveva offerto i rami dell'Eclettismo non in fascio unico ma, nel giro di parecchi anni, in meditate proporzioni, la storia dalla libertà apparente si addusse alla libertà reale, e l'artista moderno si trovò svincolato da ogni sudditanza.

La vita non era più quella di prima; gli animi parevano oramai disposti ad unificare i diritti naturali delle genti; e l'arte che aveva servito i ricchi, che

sembrava creata a questi esclusivamente, copiando l'antico secondava la alta società attuale (poichè l'antico, coi suoi lussi non poteva adattarsi ai bisogni del lavoratore), dimenticando la vera funzione dell'arte tornata oggi alla vita per moto psicologico e sociale. Sociale, io dico, perchè l'arte presente ravvivantesi al fuoco della democrazia, quest'arte decorativa che assimila ogni elemento di bellezza in una armonia di pace e di giustizia, è un'arte meravigliosamente incuneata alla questione sociale. Essa constituerebbe un fatto storico puerile se ciò non fosse; e solo coloro i quali penetrano in questa verità, culminante sul campo soleggiato dalle attuali ricerche, capiscono tutta la grandiosità del movimento. Io non posso qui offrire ogni contorno a questa idea, ma l'acume del lettore mi soccorre: il lettore scorge la calda intimità che corre fra il « dolce stil novo » e la bontà degli eventi ai quali si affida la speranza dell'avvenire. Ed io non voglio ammettere che dimani le novelle idee sociali abbiano d'un tratto ad abbattere il passato, ma ammetto che la forza intellettuale proletaria preparasi al suo elevamento, e la elevazione umana di cui la misura può essere inferiore a quanto sta nel desiderio di molti ma tuttavia s'impone anche all'infuori dall'estreme conseguenze, sarà seguita dall'elevazione estetica: così l'arte che prima era serva e destinata ad una sola classe di persone, crescerà libera e liberamente opererà in mezzo a gente preparata a riconoscere la sua funzione morale e sociale.

La ragione tecnica contribuisce altresì al rinnovamento estetico, lo commenta e lo spiega: le macchine non furono create soltanto ad essere maledette da Gio. Ruskin; esse sono mezzi unificatori di civiltà, il

portato delle condizioni generali dei tempi nostri, e l'osservatore ne tien conto anche se l'esteta, su questo punto, non forte della consueta percezione, vede lo sviamento d'ogni concetto artistico. No, anche le macchine sono esponenti utili dell'arte nuova e i nostri ebanisti, i nostri fabbri ferrai, i nostri tessitori, dovranno servirsene se vorranno dare al movimento il significato sociale, senza di cui esso diventa un fatto sporadico senza principi e senza entusiasmo. Lo stridere delle macchine non strazia l'arte, ossia non ne è il più temibile nemico: il nemico appartiene all'avida e volgare speculazione degli affaristi che inaridisce la fonte dell'ispirazione e incoraggia la ignobiltà. Dalle macchine l'artista moderno è chiamato ai nuovi materiali costruttivi, i quali vogliono forme corrispondenti alla loro proprietà; ed egli da questa via s'interna meglio nei bisogni della presente vita sociale, la quale ha idee proprie profondamente differenti dalle antiche.

S'inclina così all'assurdo chi raccomanda l'italianità dell'arte nuova: essa sarà italiana, inglese, belga, austriaca, tedesca quanto saranno coloriti di nazionalità gli stati votati al «dolce stil novo»: la nostra è epoca di fratellanza e di cultura. Le ferrovie avvicinano, i libri uniscono; e tuttociò non può conservar i limiti di suolo e di razza cari ai cieci esaltatori delle memorie antiche. Comunque sia, l'arte nuova fondandosi sull'istinto, sarà collettiva o personale a seconda del valore dei suoi autori, ed esula da ogni formula aprioristica.

È floreale, lineare? Può essere floreale o lineare e e l'uno o l'altro insieme, quando sia arte ed esprima sinceramente le energie della mente che la crea.

Uno dei più alti apostoli dell'idea la vuole lineare. Il belga van de Velde esclude la natura dalle sorgenti ispiratrici di bellezza; la linea decorativa, secondo lui, dev'essere un'invenzione cerebrale, e le sue idee materiate in linee convulse e ondeggianti, che trovarono presto imitatori a vituperarle esagerandole, produssero una forma di arte nuova, il «Veldsche Styl», come si chiama in Germania, dove il Van de Velde abbandonato il Belgio andò a stare. Ma allato dello stile Veldiano quante altre forme di bellezza nuova! (1) Alcune di esse emergono da un semplice nome: le linee delle «Maison du Peuple» del belga Vittorio Horta sono diverse da quelle del «Castel Beranger» del francese Ettore Guimard; e le linee della «Secession' s Gebäude» del viennese Giuseppe Olbrich, non si possono paragonare a quelle del villino Florio dell'italiano Ernesto Basile.

E ancora: la rigidezza corretta ed elegante dei mobili inglesi mai si compenetra all'ondeggio di quelli belgi, dell'Horta, i quali si avvicinano alla vivacità roccocò dei mobili francesi del Colonna, ad allontanarsi dalla semplicità rettilinea dei mobili austriaci.

Ma si disse che l'arte nuova è una trasposizione

---

(1) È inutile ricordare che l'arte nuova, chiamata floreale, secessionista, Veldsche Styl (dal van de Velde), Ernst Ludwig Styl (dalla colonia artistica di Darmstadt ove il Granduca creò questo titolo), arte o stile Liberty (dai negozianti d'arte nuova a Londra, Parigi, Monaco) deve chiamarsi arte nuova e anche deve intitolarsi al nome singolo dell'artista che la crea, se questo imprime alle sue creazioni un ritmo profondamente personale. Il titolo «arte o stile Liberty» è uno sproposito e confonde l'editore M. Liberty, di oggetti d'arte, coll'aspetto moderno di questi oggetti che M. Liberty vende e mette in commercio.

artificiosa dell'arte giapponese; si vide che l'arte assira entra nelle sue composizioni; che il roccoccò vi ha la sua parte; che il Neoclassico — sicuro l'Impero — attirò immaginazioni e matite moderniste; ciò constatando, si investirono gli artisti i quali ci appartengono press'a poco come noi colmiamo di gentilezze coloro i quali non ci appartengono. E la contesa va all'allegria come il pazzo si conduce al manicomio. Che, dunque vorreste l'arte senza naturali rimembranze in un'età come la nostra in cui molto si vede, troppo anzi, a conservare la verginità delle sensazioni? La cultura che opprime le nostre menti, che infervora i nostri cuori, non può togliere ogni accento o ricordo stilistico dalle attuali creazioni. Ma si misuri la responsabilità degli avidi copisti di ieri, con la spontaneità degli artisti che onorano l'arte nuova, e la differenza sarà a nostro vantaggio. Non si nega una certa colleganza stilistica, per esempio, fra alcuni artisti francesi e belgi col Roccoccò; e il Belgio che subito dopo l'Inghilterra saluta il sole del nuovo Rinascimento, sa che uno dei suoi araldi, l'Horta, architetto e disegnatore di mobili, ricorda le vaghezze dello stile Luigi XV e le innesta bellamente alle eleganze gotiche. Per questo l'Horta è un copista? Nella vita del pensiero esistono dei richiami e delle equivalenze, a cui nessuno può sottrarsi; lo stesso avviene nella vita fisica la quale assimila il padre al figlio in certe linee e in certi lazzi: opporsi a ciò equivale a negare alla natura il governo delle supreme leggi entro le quali essa trova la sua ragione.

L'arte nuova non include soltanto l'azione generale verso una finalità d'indipendenza estetica, racchiude altresì l'azione speciale dell'arte decorativa che, libera,

risorge dal nostro movimento agli onori della be
lezza.

L'Eclettismo aveva trascurata questa nostra arte: i
un certo periodo, povera cenerentola, era stata abba
donata nelle mani di gente incapace a farla fiorir
e l'arte nuova con integro spirito antico, ravvivò l'ar
decorativa e molti architetti disegnarono mobili, mol
pittori dettero modelli di tessuti, e tutti, architet
pittori, scultori, compresi della loro alta missione, el
vati a dignità d'uomini, essi che lungo tempo si co
tentarono di essere scimmie o papagalli, tutti s'intere
sarono e s'interessano di mobili, tessuti e decorazio
della casa e della via.

Un movimento alacre in favore di questa form
d'arte ringiovanita, ebbe sua origine nel Belgio;
Bruxelles tenne a battesimo la prima società d'ar
pubblica, la quale sorse in questi tempi di « dolce st
novo », a confortare la nostra esistenza agitata: l
società crebbero nel tempo, e si instaurò una specie d
culto alla bellezza, unificando in nobile armonia tutt
le sorgenti estetiche, la natura e l'arte; la profond
emozione che presenta un bel paesaggio, e il delicat
fascino d'una statua o d'un quadro uniti a tuttociò che
forma decorazione fissa o mobile d'una sala o d'una
galleria. Il quadro dell'arte veniva così ricomposto,
e l'arte non più divisa ma trattata con amore, senza
urtanti preferenze, ebbe ed ha cultori coscienti i quali
collo scalpello col pennello colla matita, scolpiscono
una statua o cesellano indifferentemente una lampada
elettrica, dipingono un ritratto o coloriscono un arazzo,
disegnano una casa o i suoi mobili, i suoi ferri, i suoi
tessuti, i suoi vetri, le sue argenterie: in queste com-

penetrazione gloriosa, sta il lieto avvenire della bellezza moderna figlia del suo proprio istinto e del suo proprio tempo.

Ma andate a ripetere tuttociò a certuni: essi come gli zoppi, sono incapaci di camminare senza le stampelle, e non s'interessano all'arte nuova che costituisce futilità per questi zoppi i quali veggono salute solo nella propria debolezza. Senti mai lettore, i ragazzi che, emettendo de' suoni inarticolati, dicono di parlar tedesco? Così fanno i negatori dell'arte nuova: costoro pensano che l'arte nuova sia lo scompiglio d'ogni idea, ed essi la creerebbero si come i ragazzi, balbettando, presumono di parlare tedesco. Ingenui!

Nel movimento che si studia culmina la terra di tutte le libertà: l'Inghilterra or saranno circa trent'anni fu la prima a vedere le bellezze intime dell'arte decorativa, e il libero pensiero della creazione estetica o della creazione che vivesse in atmosfera più sana della Classicità imperante. Ricca d'ornamenti medievali, l'Inghilterra potè classicheggiar meno di noi che pur vantiamo glorie legittime sulla terra della bellezza: e gli artisti si accostarono al Medioevo, ne ammirarono le geniali libertà e si assimilarono il gusto pratico, caratteristico agli Inglesi, che riduce ogni oggetto d'arte alla logica della sua funzione. Chè il movimento moderno si unifica al risveglio medievalistico; e, senza il fervore al Medioevo, esso non esisterebbe. Per questa ragione si vuol togliere all'Inghilterra il diritto a priorità: la Francia allato dei F. Madox Brovvn, il grande precursore della « Preraphaelite Brotherhood », della Fratellanza Preraffaellita, e di Guglielmo Morris (1834 † 1896) mette l'azione mediovalistica di Eug. Viollet-

Tav. CLXVI. — *Torino.* — Armadietto con vetri colorati, alla Prima Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Sezione della Scozia.

ende ad unità di bellezza, deliziando i buongustai con opere quali il famoso « Grande Chaucer » illustrato dal Burne-Jones ed impresso dalla « Kelmscott Press ».

Il tempo congelò l'azione inglese; e l'arte decorativa da un pezzo in Inghilterra è stazionaria, e al di là dalla sobrietà signorile dei suoi mobili, dei suoi tessuti, delle sue carte da parati, dei suoi gioielli, nulla offre che possa ricordare le sue antiche energie di valorosa antesignana dell'attual movimento. Il quale esprime in Inghilterra, meglio il ravvivamento dell'arte decorativa in genere, che la definizione modernista di questa arte. Ciò non vuol dire che non esistano cultori d'arte nuova fra i biondi figli d'Albione; ma Madox Brown disegnò dei mobili goticizzanti, il Morris impresse dei volumi di gusto quattrocentesco, e il Burne Jones col Crane evocarono linee e cose le quali vissero nel passato. [1]

Presso l'Inghilterra la Scozia si muove con ogni delicatezza e le idealità decorative dei coniugi Mackinosk (Carlo e Margherita), i tenui disegni illustrativi di M. Jessie King, i mobili semplici e sensitivi di E. Taylor (Tav. CLXVI), sono un pegno di squisita nobiltà sul campo delle lotte artistiche contemporanee. Onde in nessuna città il movimento moderno fu preso con tanto entusiasmo quanto a Glasgow: la chiesa, la scuola, la casa, l'albergo, la bottega tutto colà s'agita alla nuova influenza; perfino il costume femminile ha atteggiamenti ossequenti al « dolce stil novo ». Qual-

---

[1] L'Inghilterra ha l'onore di pubblicare una rivista come *the Studio*, la quale tien viva la fiamma della modernità facendone conoscere, con sommo decoro, ogni bellezza.

cano se ne bella; ma molti somigliano quella dama che accompagnava una sua amica all'esposizione di Saint-Louis. Costei, trovandosi nella sezione austriaca, osservava alla compagna:

— Ecco l'arte nuova, non la posso soffrire: ma non me ne posso distaccare.

Una via delle più importanti, l'Argyle Street, sembra a Glasgow la consacrazione pubblica della nostra dottrina; non si dice che la bellezza viva sovrana dappertutto qui, ma basterebbe il «Crown Lunch and Tea Rooms» di Giorgio Walton e di C. R. Mackintosh, alla attestazione gloriosa dell'arte moderna.

Quasi tutti coloro che compongono l'attuale scuola scozzese, furono pittori dapprincipio; e, entrati nell'arte decorativa, la coltivarono da ogni lato. Cotale scuola ha il suo propagandista, artista e scrittore, T. Morris; e i suoi artisti principali sono i coniugi Mackintosh. Carlo R. Mackintosh, come il Crane per l'Inghilterra, presiedette alla decorazione generale della sezione scozzese all'Internazionale di Torino nel 1902 organizzata da Fr. Newbery, direttore della «Glasgow School of Art», eccitatore di viva ardita modernità. È singolare che l'elemento femminile rechi un gagliardo elemento di forza a questa scuola; però si spiega: la donna anela a novità più dell'uomo, fermo su ciò che conquistò sospinto dalla pigrizia o dal tornaconto personale. L'originalità è il germe della scuola scozzese; il frutto una grande sincerità: così sembra difficile trovarne un'altra egualmente originale e sincera; essa va circonfusa da un certo simbolismo lirico il quale, soprattutto nelle opere dei Mackintosh, tocca una sommità che dà le vertigini a noi abituati a pro-

durre dell'arte formale. La scuola scozzese attinse alla sorgente inglese e ne assimilò la grazia; ma alla freddezze e rigidità di essa die' colori nuovi i quali producono degli effetti non veduti e suscitano delle impressioni non provate.

In Italia si dichiara troppo semplice quest'arte: il legno adoperato con un po' di vernice e basta, senza il corredo più o meno artificioso di ornamenti vistosi, suona a noi quasi rozzezza e povertà; eppure ciò è il vero, fatto arte, e corrisponde ai principi più puri dell'estetica del Ruskin, ricordati in uno dei migliori capitoli delle sue « Lampade ».

Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable! esclama il poeta francese.

Il movimento continuò e continua: si trasmise al Belgio dall'Inghilterra, si estese nei paesi del nord in Austria e in Germania, sedusse la Francia e in differente maniera ogni paese d'Europa, si destò all'arte novella, dappertutto fieramente avversata od entusiasticamente acclamata.

Il Belgio si destò dunque alla modernità assai per tempo; e questa antica terra della bellezza saluta in Paolo Hankar († 1890) l'amico fervido delle nuove idee, che nella mente del van del Velde pittore, prima di essere decoratore e disegnatore di mobili, e in quella di Vittorio Horta principalmente, germinarono con una rapidità la quale infiamma le coscienze. Intorno a questi maestri, altri maestri si formarono in ogni ramo d'arte decorativa moderna: e il Serrurier-Bovy, Giorgio Hobè, Leone Sneyers, Oscar van de Voorde, Emilio van Averbeke, Giovanni van Asperen, servono la nostra causa con un ardore che sprona i timidi a in-

gaggiar battaglia. Questi e altri artisti, a parte il van de Velde che abbandonò il Belgio per la Germania e colla propaganda verbale e l'esempio pratico divenne uno dei più considerati fra i sospingitori dell'arte nuova; questi ed artisti, anche in campo speciale, come quello dei gioielli in cui il brussellese Filippo Wolfers, gagliardo combattente e artista ormai famoso e Adolfo Crespin, creatore e promotore nel Belgio dell'arte dei cartelloni, e il sapiente Emilio B. Fabry, autore di pannelli decorativi in cui la forza del disegno e il colorito rosseggiante hanno espressione eroiche; questi e altri artisti compongono una legione di maestri che primeggiano l'arte moderna; e la patria di Costantino Meunier potè contentarsi del raccolto suo alla prima internazionale di Torino nel 1902, ma più ancora può essere fiera del suo ammirabile concorso all'esposizione di Milano del 1906, ove il Belgio conquistò il primo posto fra gli stati intervenuti a questa esposizione. L'Horta disegnò il padiglione, molti decoratori belgi si presentarono; e se quivi venne riconstatato che l'Horta sta chiuso nella sua vecchia formula e l'ondeggio Luigi XV e la snellezza gotica non sono assenti dall'ingegno hortiano, si vide in questa fermezza una manifestazione personale, un'ispirazione vera e sentita di artista probo. Bruxelles e Parigi si equivalgono; e la tendenza settecentesca nell'Horta non si allontana da quella che spiega lo stesso fenomeno nei modernisti francesi. Bruxelles, ròcca del modernismo belga, metà è francese metà fiammingo: ivi costumi, lingua tutto si modella sul figurino di Parigi; quasi tutti parlano francese, tutti leggono giornali e libri francesi, poichè nel Belgio si adotta questa lingua per-

fino negli atti pubblici ed il fiammingo si rintana fra il basso popolo, nei quartieri della rue haute [1].

Il van de Velde (bel nome! — nessuno scordò la gloriosa famiglia dei van de Velde onorata specialmente da Adriano pittore animalista olandese); il van de Velde artista decoratore belga, si condusse dunque a Berlino: ceduto ogni diritto dei suoi lavori alla Casa Hirschwald, accettò l'invito del giovine granduca di Sassonia di abitare Weimar e quivi si installò regolatore e educatore libero di quanti a lui si fossero rivolti per consiglio. Questo fatto di un principe che piglia a cuore l'arte decorativa moderna, non sorge isolato in Germania, anzi va preceduto da uno più ragguardevole: la fondazione della colonia artistica di Darmstadt voluta dal granduca Ernesto L. di Hesse, alla quale si uniscono le sorti di un alto rappresentante della nostra dottrina in paesi di lingua tedesca, l'austriaco Giuseppe Olbrich. Da questa via l'Olbrich esercitò una influenza sull'arte nuova della Germania, dove maestri insigni come Pietro Behrens primeggiano la miglior posizione di quest'arte, la quale più si suddivide in scuole più si snoda in formule sopraffórmule e sottoformule; e purchè rappresentino uno stato d'anima sincero esse siano le benvenute: l'arte no-

(1) Bruxelles, fra le città a me note, è una di quelle che più accoglie e fa festa al «dolce stil novo», e l'architettura vi fiorisce e molte facciate di case hanno alti accenti di modernità: i premi dei «faubourgs» brussellesi contribuirono largamente a tale fioritura. Bruxelles, suddivisa in vari centri indipendenti, possiede tante amministrazioni comunali quanti sono i «faubourgs»; ciascuna amministrazione fondò dei premi alle facciate; da ciò una gara tra i «faubourgs» e tra gli architetti fatta più viva dal frazionamento della città.

stra acquista in cotal modo il multiplo appoggio delle genti.

La Germania diede al nostro movimento un impulso irresistibile: gli artisti che giurano sulla nostra fede non si contano più nei paesi di lingua tedesca; e la Germania ne vede dei suoi un'infinità. Io ricordo il trionfo di Torino e le collettività innovatrici in questo paese dei rigidi ordini. Ricordo: la « Vereinigte Werkstätten fur Kunst im Handwerk » con sede a Monaco e maestri come Ermanno Obrist, Bruno Paul, Bernardo Pankok; la grande associazione che stende le sue propaggini in tutta la Germania cioè il « Verband deutscher Kunstgewerbe Vereine » e la colonia artistica di Darmstadt, « Künstler Kolonie » con Giuseppe Olbrich, Pietro Behrens, Ludovico Habich, Giovanni Christiansen.

Nè si chiederà ch'io parli sull'azione di queste collettività di artisti moderni, soprattutto degli artisti che primeggiano la « Künstler Kolonie » la quale unifica, in qualche guisa, la Germania all'Austria sul movimento che c'interessa: dirò che essa, liberista ad oltranza, riscaldò lo spirito d'un animoso editore A. Koch di Darmstadt, il quale divenne come A. Schroll a Vienna, lo specialista delle pubblicazioni d'arte nuova le quali, in riviste mensili e in particolari volumi, stampano opere d'architettura e d'arte decorativa, opere compiute, progettate, schizzi che accrescono onore all'idealità novella.

L'Austria, eccola: « il dolce stil novo » toccò il fastigio della bellezza e dell'originalità in questa Austria la quale ora guarda sospettosa i progressi della vicina Ungheria disposta a far da sè. L'Ungheria a Milano

nel 1906 coi suoi Géza Maròthi, coi suoi Edmondo Faragó, coi suoi Alessandro Nagy, coi suoi Aladár Körösfoi coi suoi Vilmos Zsolnay si rivelò temibile piucchè a Torino ove l'architetto Paolo Horti, molto stimato nel suo Paese, tenne il comando del concorso magiaro; e l'Ungheria possiede la sua collettività la « Magyar Iparmüvészeti Társulat » (associazione d'arte decorativa ungherese con migliaia di soci e una rivista sua, la « Magyar Iparmüvészet » (Arte Decorativa Ungherese) la quale potrebbe dirsi emula all'austriaca « Kunst und Kunsthandwerk » che ci riconduce in Austria, a Vienna, dove l'arte nuova, ripeto, toccò il fastigio della bellezza e della originalità.

Il fenomeno è troppo interessante perchè possa essere definito in due parole.

L'Austria giunse alla nostra idealità un po' dopo l'Inghilterra e il Belgio: io che mi ero accorto de' tentativi austriaci prima del 1890, non mi aspettavo gli imponenti risultati dell'esposizione di Parigi, in quell'anno ove ufficialmente l'Austria vedeva consacrati e riconosciuti la prima volta i suoi sforzi. Tutti ne furono meravigliati: non si trattava più di linee confuse o di imagini vaporose, la consistenza dell'idee era quivi inquadrata da forme salde e sicure. L'Inghilterra e il Belgio erano bensì poveramente rappresentate, e il trionfo fu più agevole; però la Francia aveva spiegato ogni attività sul campo dell'azione e non le si lesinavano gli elogi. Comunque il trionfo fu incontrastato; e la bellezza dell'arte decorativa austriaca, a Parigi, doveva essere la sintesi di una lunga paziente e laboriosa preparazione. In Austria si pirateggiava come da noi e dappertutto. In che modo si poterono, a

un tratto sviare e svergognare i pirati? Ecco il segreto! un uomo, due, dieci, venti, cento uomini. Sarebbe assurdo sostenere che l'arte decorativa austriaca siasi rinnovata per merito di Arturo Scala direttore al museo d'arte industriale di Vienna; certo, lo Scala fu uno dei primi, il primo ravvivatore di questa nostra arte, uno degli apostoli; ma accanto a lui spicca la salda figura di Otto Wagner, l'architetto che dall'accademismo greco-romano giunse alla fonte della modernità, alla quale non solo lui si nutrì, ma si nutrirono i suoi alunni, gli alunni della « Wagner Schule »: il nominato Giuseppe Olbrich e Giuseppe Hoffmann. E s'io nomino soltanto questi due maestri, gli è perchè il presente riassunto mi dà solo il modo di saltare da una cima all'altra ad offrire l'occhiata generale del nostro soleggiato panorama. Entrambi professori, essi stanno a Otto Wagner come l'Horta nel Belgio sta all'Hankar. Quanto allo Scala, che lavorò molto a svecchiare le istituzioni scolastiche del suo Paese, egli si vide a poco a poco abbandonato sotto l'accusa di troppa freddezza; da ciò il ramo secessionista dell'arte nuova austriaca, distaccantesi dall'albero dell'arte ufficiale, mercè gli sforzi degli ingegni più svegli che ci appartengono: i Wagner, gli Olbrich, gli Hoffmann. Così si ebbe, in Austria, un'arte nuova ufficiale e un'arte nuova secessionista, cioè l'arte dei maestri indicati i quali tirarono a sè e ai loro entusiasmi liberisti, i giovani meglio promettenti dei paesi di lingua tedesca. In questo punto il ramo si biforca, e un braccio si stende su suolo germanico, a Darmstadt, grazie sopratutto alla presenza d'Olbrich nel convivio poetico del granduca Ernesto L. di Hesse.

Questi spavaldi di secessionisti nutrirono di novella vita la bellezza da essi sognata: essi apersero le loro esposizioni in un edificio originalissimo la « Secession »; e benchè le contese siano state molte e fra gli avversari scorga il mio amico Ludovico Baumann; e benchè le opinioni siano divise, io non sono nè col Scala nè col Baumann e invito quanti mi amano e mi comprendono a parteggiare pei secessionisti i quali, alla bellezza moderna si studiano di imprimere una linea netta, personale. Ad ogni modo rendo omaggio all'azione illuminata di Arturo Scala, evoco con compiacenza le creazioni moderniste del Baumann, il porta bandiera aitante e coraggioso, del nerbo oppositore; e vorrei che qualche governante italiano ispirandosi all'esempio dell'Austria svecchiasse le nostre istituzioni scolastiche con arditezza, sicuro di compiere opera nobile, pronto a subire le beffe e le censure di avversari non temibili sul campo della serena e culta discussione.

Informi l'Austria: secessionista o no, compose uno stile suo d'arte nuova; e nessuno Stato riescì meglio a tradurre in imagine il pensiero ormai maturo d'una arte corrispondente ai bisogni della vita attuale: l'architettura colà va di passo coll'arte decorativa, colla statuaria, colla pittura; e un fermento vivo imponente agita gli spiriti dello Stato vicino. L'architettura e la decorazione si unificano nella consistenza reale e nel fatto personale; poichè i Wagner, gli Olbrich, gli Hoffmann e tutti gli altri, Leopoldo Bauer, Giovanni Ofner, Roberto Orley, Otto Prutscher, Giuseppe Urban, Stanislao Wiskiewicz trattano il compasso e le matite da architetti e da decoratori di gusto; e i plastici

modellano statue, ritratti, vasi, lampade elettriche, bottoni elettrici, porta cenere, come Gustavo Gurschner giovine scultore viennese, che si creò una rinomanza coi suoi bronzi d'arte, e Arturo Rubinstein, Giuseppe Engelhart il quale scolpisce statue monumentali e imagina intarsi eburnei e metallici d'una franca quasi arcana originalità. Nè mi indugerò sui pittori che in Austria assimilano i loro sforzi all'intento comune di un Rinascimento artistico nazionale; a Ferdinando Andri, Gualtiero Hampel, Gustavo Klimt alcuni dei quali, come l'Andri, lasciano il cavalletto, per la illustrazione volante in vignette nudrite di personalità profonda quasi impensata. Questo, manipolo di artisti universali divien gigante in Austria, coll'esercito dei decoratori, così denso di capitani e di soldati che al solo vederlo spaventa: ceramisti (B. Löffler, M. Powolny, B. Emmel) disegnatori e plastici di metalli, (G. Hoffmann, K. Moser, G. Gurschner, O. Prutscher) di legature di libri, A. Böhm (ancora l'Hoffmann il Moser e il Prutscher). Ma cosa entro in indicazioni singole? Un Manuale ciò non consente o lo permette in tenua misura.

Meglio notare la tendenza di questa scuola, la quale, nell'atturare le nobili visioni della sua fede, meno imprime vivacità di contrasti alla sua arte e più sobrietà rettilinea, a mostrare dovunque la esistenza d'una tesi estetica sull'ornamento astratto geometrico, fondamento di essa. Un grande senso di praticità domina questa scuola austriaca, una grande disciplina di sobrietà la pervade, ed essa semplifica geometrizza tutto; e questo che è metodo della scuola rischia, applicato ai legni, di correre la via opposta al buon

diritto; poichè il legno, materia malleabile, non può ricevere le forme della pietra le quali si integrano mirabilmente al metodo rettilineo. Gli è che il colore in intarsi, in armonie accese a finezze policromatiche, allargantisi nell'assieme degli ambienti, interviene a moderare la rigidezza lapidea dei mobili, da cui i fiori, le piante esulano, se non ridotte dalla meditazione dell'artista a uno stilismo geometrico. Nè io credo che sedurrà tutti quanti il metodo della scuola che a Vienna a Darmstadt e in altri luoghi, creò dei profondi intensi cicli di bellezza moderna; ma lo storico dev'essere sodisfatto alla instaurazione d'un tipo d'arte, d'uno stile, il qual è tale perchè vive d'una sua teoria, obbedisce al ritmo di sue proprie leggi e si alimenta alla fiamma di sua propria immaginazione.

Ed ora, rinnovata l'attenzione sopra i magni e versatili decoratori austriaci i Wagner, gli Olbrich, gli Hoffmann, i Moser, i Prutscher la cui attività si stende da ogni punto dell'arte decorativa moderna, capitani agguerriti nell'attuale risveglio artistico che attira su l'Austria l'entusiasmo e l'animazione delle genti, guardo la Francia e l'Italia sorvolando sulla Svezia e Norvegia (nella Svezia i coniugi Ferdinando e Anna Boberg, quegli architetto questa pittrice, ambedue decoratori di gusto moderno, sarebbero studiati da uno scrittore che dovesse trattare con lucidezza un importante periodo d'arte come il presente, inoltre la celebre fabbrica di ceramica a Rörstrand ne indurrebbe a lungo discorso; [fig. 77]; ed in Norvegia un artista cosmopolita che abita Roma, Giovanni Lerche, il quale da una teiera di stagno, va ad un gioiello d'oro, a un vaso di ceramica, a un bronzo, fecondo oltre il possibile,

e Frida Hansen autrice di tessuti d'una originalità rara suscitano elogi inconsueti) sorvolando dicevo sulla Svezia e Norvegia, sulla Danimarca e sull'Olanda, la quale mi darebbe non poca materia qui, se intendessi parlare delle porcellane di Rosemberg, dei tappeti di Kralingen di W. Stevens, dei batiks, velluti soavissimi di cui l'Olanda tiene un diritto di priorità e specialità, [1] e dei mobili di molti fabbricanti i quali, all'onesta semplicità della linea, uniscono una grazia che assottiglia le imagini a ridurle incanto di poesia; indico, fermandomi sugli Stati Uniti d'America, la Rookwood Pottery di Cincinnati e la Casa Tiffany colle sue maestose lampade, soprattutto coi suoi vetri fravili, popolanti la mente di imagini gioconde, e non sorvolo sugli Stati Uniti, ad esprimere francamente ogni me-

---

[1] I *batiks* olandesi sono tessuti o pergamene colorate con un sistema il quale ha il torto di non essere nuovo, ma è tale tuttavia da interessarci per ciò che i disegni che oggi precisa sono, in genere, di carattere moderno. Insieme col sistema il nome di *batik* è giavanese; chè *batikken*, in giavanese vuol dire disegnare eolla cera, e la cera serve a tratteggiare le composizioni dei *batiks* per via di uno strumento di rame detto *tjanting:* esso consta d'un piccolo ramaiolo con una cannuccia all'estremità superiore, il quale si adopra ogni qualvolta si facciano dei disegni non grandi, nel qual caso si usa quasi sempre un pennello. Il *tjanting* si riempie di cera calda la quale cola sul tessuto o sulla pergamena, precisandovi il disegno; e quando la cera è secca si comincia la colorazione a freddo, eppoi s'immerge il tessuto o la pergamena nell'acqua bollente, si discioglie la cera e si ottiene il *batiks* a uno o più colori. Per i *batiks* policromi bisogua coprir di cera il primo colore. Si ottiene un tessuto colorito in modo durevole senza bisogno di telaio o di stampa, conservando la fedeltà dei disegno. In Olanda cotale industria d'arte si coltiva molto, e le cose esposte all' internazionale di Torino nel 1902 erano eseguite dalla signorina Weerman nel laboratorio del Baanders al museo coloniale di Harlem. Coi *batiks* si possono eseguire portiere, guanciali, paraventi, taccuini, legature di libro.

aviglia su ciò che cotali Stati i quali si trovano in :ondizione meravigliosa ıd avvivare la fiamma del « dolce stil novo » sono nerti e diffidenti e bat- ono la vecchia st·ada delle copie attingendo, se- :ondo il capriccio, all'arte nglese, francese, italiana e forme dell'architettura e degli oggetti d'arte an- tica.

La Francia entrò nel movimento prima dell'Au- stria e prima della Ger- mania, ma d'un tratto si raffreddò come ferro rovente tuffato nell'ac- qua:

J. Meyer Graefe, cri- tico d'arte bavarese, si elesse propagandista di arte nuova a Parigi, aprì una ricca bottega d'oggetti artistici ispi- rati a novità d'idee e di forme, la « Maison Moderne », raccolse o- pere di Enrico van de Velde, Abele Landry, Maurizio Dufrène, Felice Au- bert, e lungi dal limitarsi al concorso francese si rivolse all' estero, sollecitando i mobili del van de

Fig. 77. — *Stoccolma.* Vasi della fab- brica di porcellane di Rörstrand.

Velde i tappeti di G. Lemmen, i bronzi del vienne
Gustavo Gurschner e le ceramiche della Casa Bi
e Gröndhall rivale alla famosa fabbrica reale di Cope
hagen (fig. 78) intellettualmente inferiore; e dopo av
battuto qualche tempo la sua via con decoro, il Mey
Graefe, che ebbe l'accorgimento di una rivista « L'A
Decoratif » edizione francese del « Decorative Kunst
di Monaco quasi commento e delucidazione viva
prodotti della « Maison Moderne », non trovò l
slancio necessario a continuare la sua meritoria pr
paganda.

Parigi vedeva bensì un altro centro di divulgazion
« L'Art Nouveau » di S. Bing con artisti viventi di fr
mito moderno come Giorgio de Feure, Eduardo Co
lonna, Alessandro Charpantier, l'eminente plachettist
i quali in mobili, bronzi, argenti, gioielli, cuoi d'art
apparecchiavano e apparecchiano alla vita momen
d'ideale compiacenza; nè alcuno che si interessi all'art
attuale può non evocare, qui, « l'Art Nouveau Bing
dell'esposizione di Parigi del 1900 ove il de Feure,
Colonna, il Gaillard emersero quasi prodigiosamente
soprattutto il primo, artista squisito sommamente ver
satile, creatore, coi suoi colleghi, ivi, d'un addobbo leg
giadro e di mobili eleganti e leggeri, i quali appar
tengono a quanto di meglio la Francia ha prodott
d'arte nuova. Ma nemmeno il Bing continuò la spi
rituale opera sua; e ora chiusosi in quel vago giardino
di bellezze che è il giapponismo, limita ad esso l'atti
vità sua editoriale. Intanto uno dei suoi migliori soci,
uno dei maggiori modernisti francesi, il de Feure, non
ebbe sorrisi dalla fortuna: fece da sè; credette che
il commercio ricevesse gli stessi palpiti d'amore che

Tav. CLXXIII — *Milano*. — Lampada e cancello, ferri della fabbrica di Aless. Mazzucotelli, Engelmann e C.

l'arte integra, e il suo commercio si sfasciò non la sua arte: questo è l'interessante. Ed il Colonna abbandonava la Francia ignoro se per l'Inghilterra o per l'America.

Tuttociò non vuol significare che l'arte nuova morì in

Fig. 78. — *Copenhagen.* Vasi della fabbrica di porcellane Bing e Grondhall.

Francia, ma esprime una serie di contrarietà le quali non giovano al rapido evolversi dell'estetica moderna. La quale vanta sul territorio francese dei maestri valorosi come Luigi Majorelle ebanista a Nancy, Carlo Plumet e Tonio Selmersheim architetto, ideatori di

mobili che ci appartengono, Enrico Sauvage e Carlo Sarazin architetti i quali erettori di fabbriche e decoratori, sostengono l'arte nuova ; nè parlo di quel mago della gioielleria moderna, il parigino Renato Lalique, che possiede la forza di sviare tutta l'oreficeria moderna dalle usate e abusate volgarità di contenuto e di forma. Altri artisti francesi in ogni ramo come Alessandro Bigot, ceramista insigne, Enrico Rivière, il cui istinto di semplificazione suggestiva nelle stampe colorate non teme contrasti, mantengono viva la speranza in un rinsavimento.

Accennai il Majorelle: ebbene nel campo ebanistico i trionfi del Majorelle, potrebbero spingere all'abbandono delle vecchie idealità rifiorite sul suolodi Francia. Egli possiede, a Nancy, una fabbrica di mobili con oltre trecento operai, ove l'arte nuova splende come sole a meriggio; e i mobili di questo maestro, uno dei pochi e fra i pochi il più autorevole a resistere in Francia alle corruttrici lusinghe del mercantilismo a oltranza ; i mobili del Majorelle ricchi d'intarsi, ricevettero novello plauso alla recente « Exposition du Mobilier » (1905) tenutasi al « Grand Palais ». Quivi, purtroppo, novellamente si constatò che l'arte nuova, in Francia, non era riescita a sbaragliare in guisa definitiva i copisti dell'antico. La Francia vive, madre e regina, negli stili dei Luigi; e dalla sua attuale insistenza, dal suo presente ritorno all'arcaismo de' Luigi e dell'Impero forse non si accorge che sbucano le corna dello « chauvinisme » e del tornaconto. Gli stili dei Luigi s'integrano al genio franco, e l'abbandono di questo patrimonio nazionale, al cui godimento il pubblico francese da tempo si abituò, suona offesa ai Francesi su-

premamente avvinti alle glorie nazionali. Il tornaconto inoltre si associa allo « chauvinisme » per ciò che gli ebanisti francesi hanno la mano agli stili dei Luigi, e il nuovo obbliga a studi a cui si sottrae il copista di cose antiche; la qual cosa non si accorda col « dolce far presto » guida e sospiro dei mercanti d'ogni paese.

Che la Francia, battagliera, traversa un vero periodo di sosta e di indifferenza alla bellezza moderna, si constatò anche alla esposizione di Milano (1906): il padiglione d'arte decorativa francese segnava ivi un grado di decadenza artistica a cui per il bene della nostra vicina non vorremmo che la Francia si abituasse. Il gigante Augusto Rodin vigili, sospinga; e poco si speri da quella decrepita istituzione di Roma, Villa Medici, destinata a fecondare la pianta del pauperismo professionale nell'arte. Nel caso attuale, dell'arte nuova, gli ignari, gli opportunisti, gli insensibili gettarono sul mercato troppa *pacotille* della nostra arte; ciò nauseò: nè so se appartiene alla Francia la invenzione contemporanea degli elefanteschi magazzini di vendita, empori formidabili che tutto abbracciano nulla stringono, ed accelerano il movimento del cattivo gusto avversando la nostra idealità.

Essi sono gli esponenti della presente situazione sociale: ebbene, a non essere parziali, si voglia più arte e meno magazzini.

L'Italia dissimile dalla Francia, entrò nel movimento più tardi: la rivoluzione politica accrebbe da noi gli slanci patriottici e sviò ogni altra attività; inoltre, la italica fede alla Classicità, rallentò gli entusiasmi spargendo incertezze, contrarietà, diffidenze. Da noi esiste la mania del ceppo antico; e il « dolce stil novo » do-

vrebbe sorgere artificiosamente dal vigoroso germoglio delle nostre tradizioni. L'innesto del vecchio col nuovo: ecco la formola che ci salverà da una nuova invasione forestiera. E cautamente sorse a Bologna l'« Aemilia Ars », accolta rispettabile di persone e di artisti gentili, la quale, nel nome della bellezza, in ogni campo dell'arte, lavora al trionfo di quella formula, nonchè al bene dell'arte e della collettività anelante a gaudi estetici. Così cominciando dal titolo latino, sulla via fiorita dai suoi mobili, dai suoi cuoi, dai suoi gioielli, dai suoi pizzi, dai suoi ricami, l'« Aemilia Ars » non vede che soave conciliazione, intimo innesto di due fattori: la tradizione e la modernità. La qual cosa se non scuoprisse il ragionamento e l'artificio, sarebbe ammirabile, ma nascondendo l'insidia non può lodarsi. E devesi lodare l'« Aemilia Ars » per il rispetto di cui circonda la bellezza, per il ravvivamento dell'arte decorativa a cui dà anima ed intelletto, e devesi guardare questo gruppo di giovani e vecchi artisti, di dame sapienti e di lavoratrici indefesse, come ad un faro splendente che accenna la riva ma alla riva non conduce.

Su questa onesta formula, prima o dopo l'« Aemilia Ars », rinverdiscono vecchie tradizioni di pizzi e di tessuti: e come la contessa Cavazza a Bologna, divenne fondatrice e direttrice, d'una fra le più delicate sezioni dell'« Aemilia Ars », la biancheria ricamata ed i pizzi (nessuna scuola oggi produce la bellezza di pizzi della imperiale e reale di merletti « K. K. Zentral-Spitzenkurses » a Vienna, a cui ineffabilmente si congiungono i nomi di varie signore Matilde Hrdlicka, di cui posso offrire de' saggi grazie alla liberalità della

Tav. CLXVII. — *Vienna.* — Pizzo a fuselli, colletto della scuola imp. e reale di merletti.
(Fot. comunicatami da Fritz Minkus, direttore).

scuola di Vienna [fig. 79 e Tav. CLXVII], Guglielmina Schmidt, Anna Fuchs, Anna Pleyer [1]) richiamando alla vita forme e tecniche antiche, così altrove delle dame gentili fecero lo stesso. A Perugia miss Mary Gallenga Stuart e Alessandra Torelli Faina intendono ravvivare un'industria perugina di biancheria quattrocentesca, siccome a Burano, iniziatori la contessa Marcello, Paulo Fambri e Michelangiolo Jesurum, avanti l'iniziativa perugina, si vide rifiorire l'antica industria dei pizzi; ed Etta de Vitti Marco s'interessa ai pizzi pescolani; e nella valle Vogna, altri si interessano al lavorio di sottili merletti; e ad Anghiari in Toscana miss Lyle Smyth primeggia un'antica industria merlettaria locale; e Ada Simoncini per iniziativa della duchessa di Montevecchio, traendolo da un incerto pizzo marchigiano del XVI secolo, apre a Fano una scuola di pizzettaie e produce dei merletti che s'intitolano al « punto di Fano » (l'esposizione di Milano nel 1906, padiglione dell'industria femminile, ne conteneva alcuni saggi, ed io potei avere i modelli che pubblicai) [2]; e ad Offida si lavorano con qualche alacrità i pizzi come altrove singolarmente nelle case, a domicilio; e in Romagna le contesse Pasolini e Rasponi; nel Friùli la contessa Brazza che ramificò la sua iniziativa nelle lontane Calabrie, a Monteleone, con un laboratorio femminile intitolato a S. Paolo; in Sicilia la principessa Resuttana che chiamò alla sua « Sicaniae Labor » il lavoro siculo femminile da lei promosso nel 1904, dap-

[1]) A Vienna, in questa scuola, si eseguiscono i pizzi ad ago, quelli a fuselli e all'uncinetto.

[2]) Cfr. il capitolo del Rinascimento paragrafo pizzi.

pertutto sorgono scuole e laboratori operanti a fine morale economico ed estetico, a divulgazion di lavoro nelle case di città e di campagna. Ma queste iniziative sono meglio regolate ad evitare ingordi sfruttamenti e ad assistenza morale, che a godimento d'arte, per noi esteti che aneliamo ognora ad immagini inconsuete. Dovunque si svegliano oggi industrie, le passate tecniche e i disegni d'una volta si vanno esumando, incuranti d'originalità e d'avvenire. (Inutile ricordare l'attività merlettaria di Cantù e dei paesi liguri indicata). L'arte in questi ed altri luoghi chiede docilmente lezioni agli stili trascorsi, e ciò meno giova al « dolce stil novo »; il quale vuol contenuto suo, un contenuto che ad altri non appartenga. Questa instancabilità di

Fig. 79. — *Vienna.* Pizzo ad ago della scuola imp. e reale di merletti. (Fot. comunicatami da Fritz Minkus, direttore).

iniziative, potrà tuttavia addurre col tempo a noi coloro che amando l'arte decorativa, ne risollevano la sorte, guardando teneramente l'antico; perciò giova mettere in vista quest'attività italiana, la quale se va suddivisa dal generoso concorso di energie straniere, essa non importa meno all'arte e all'economia nazionale, la quale trae vantaggio di decoro e di denaro dal lavoro ([1]).

Ma questa tendenza ritarderà il sollecito andare all'arte nuova?

Lasciamo ora la risposta al lettore, constatando che la tendenza alla modernità sfrondata da ogni vincolo ha i suoi rappresentanti nel nostro Paese; il quale evoca nomi di architetti da Ernesto Basile di Palermo a Raimondo D'Aronco di Udine, anima di artista originale che avendo subito l'influsso viennese parve nel suo palazzo della prima internazionale d'arte decorativa un addetto alla « Wagner Schule » (logica premessa al progetto daronchiano per la fabbricazione della ces-

([1]) Incoraggio le signore che rammentai a trovarsi dei buoni disegnatori capaci a creare dei modelli moderni, e le sollecito ad abbandonare i vecchi disegni. La compiacenza d'arte antica deve restare patrimonio di bellezza antica; ed artista è quegli che esprime idee sue con forme che a lui appartengono. Le signore che nominai vogliano comprendermi. Per verità, Michelangelo Jesurum, secondando le mie idee, pose a mia disposizione le merlettaie del suo stabilimento se avessi voluto attuare quanto io sostengo. Accettai. Non feci nulla ancora, perchè non trovai il tempo ad occuparmi di disegnare dei pizzi. Nè so se vi riescirò. Comunque, voglio provare: e mi duole che i molti impegni di scrittore mi abbiano sottratto tutto il tempo, non lasciandomene che poco (quello dell'insegnamento alla scuola superiore d'arte applicata) a interessarmi d'arte pratica, nella quale, sanno i miei vecchi compagni di scuola, io non fui l'ultimo di tutti. Questo scrivo non per vanità ma per chi pensasse, a suo vantaggio, ch'io sia uno scrittore d'arte incapace a materiare delle idee.

sata piazza d'armi a Torino nello stile secentesco, tipo palazzo Carignano), ad Annibale Rigotti di Torino, a Giuseppe Sommaruga di Milano, la cui tendenza al Barocco potrebbe addurlo fatalmente fuori dall'idealità moderna; ed evoca il nome di scultori, Leonardo Bistolfi che abbandonato lo scarpello sensitivo carezza una placchetta o colorisce un manifesto (Tav. CLXVIII), di Edoardo Rubino che alterna la statuaria monumentale alla plastica leggiadra in placchette, lampade e simili: e sulla via di citare, i nomi s'intrecciano ai nomi come fiori vivaci in un mazzo di fantastiche proporzioni. E veggo fra i decoratori Giorgio Ceragioli compositore di argenti, gioielli, ricami, tessuti, cervello ammirabilmente pieghevole, che viziato da qualche forma la quale non gli appartiene, è uno dei meglio disposti ad onorare i nostri principi; e veggo fra i decoratori versatili Galileo Chini ritrattista, ceramista, pittore di decorazione, pronto nel concepire, fulmineo nell'eseguire; e veggo Giacomo Cometti di Torino fra gli eletti: e Fed. Martinotti e la Ditta Valabrega, cui diè genialità di pensiero Fiorentino Giannetti, producono mobili moderni di cui va tenuto conto come si tiene strettissimo conto di Carlo Bugatti precursore e araldo del pensiero estetico sfeudato (Tav. CLXIX e CLXX) in questa Italia, dove il pensiero dell'arte prova la voluttà di essere prigioniero di qualcuno o di qualche cosa [1]. Allato del Bugatti, vissuto prima a

[1] A Milano visse l'architetto Luigi Boffi nato a Monello frazione di Binago (1846 † 1904) che in un tempo in cui ogni idea di emancipazione estetica era sogno di folli, proclamava colla parola e coll'esempio il diritto d'ogni artista a vivere di sentimenti e forme sue; e poichè il B., morto troppo presto, si oblia al conspetto di

PRIMA
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DECORATIVA MODERNA
TORINO · APRILE · NOVEMBRE · 1902

Tav. CLXVIII. — Manifesto della Prima Esposizione internazionale d'Arte Decorativa Moderna tenutasi a Torino nel 1902 di Leonardo Bistolfi.

Tav. CLXIX. — *Milano*. — Canapè, legno e dischi metallici della fabbrica di Carlo Bugatti.

Tav. CLXX. — *Milano.* — Armadio, legno e dischi metallici della fabbrica di Carlo Bugatti.

Tav. CLXXI. — *Milano*. — Camera, legno e

siature della fabbrica Eugenio Quarti e C.

Milano oggi residente a Parigi, il cui istinto d'arte esuberante di immaginazione vorrebbe trovare sempre l'immediato accordo colle leggi della pratica, si sviluppò uno dei più coscienziosi ebanisti d'Italia, Eugenio Quarti che a Milano lavora il legno nobilmente, mai avendo aderito ai dettami degli stili antichi, (Tav. CLXXI e fig. 80) vincitore del maggior premio (10.000 lire) all'esposizione di Milano nel 1906, seriamente contrastatogli, a pari voti, in votazioni ripetute, da Leone Sneyers di Bruxelles [1].

E dove metto Ernesto Basile che dall'architettura va all'arte decorativa e disegna con abbondanza di idee e con salda e secura fede, mobili di gusto moderno a Palermo, nella fabbrica Ducrot, la quale onora la nostra dottrina in Sicilia, ove il pensiero della modernità trovasi a contatto di luminose tradizioni elleniche e normanne?

---

altri che nulla videro e veggono nella verità bandita dal mio compianto amico, io rendo giustizia al B. non tanto per le sue idee, quanto per quello che egli avrebbe fatto se la sorte lo avesse sostenuto come sostenne altri molto meno meritevoli d'appoggio.

[1] L'esposizione di Milano, attestazione solenne di attività suprema nel campo industriale, espressione simpatica di energie viventi nel nostro e nei paesi che concorsero a questa « gara del lavoro », nel campo artistico (escluso il Belgio, l'Olanda e l'Ungheria), particolarmente nell'arte decorativa italiana, non lascia alcun ricordo lieto. Male organizzata la nostra sezione, accolse a Milano ciò che ad essa si offrì da industriali curanti meglio il commercio che la bellezza; e eccezion fatta da un certo fremito di assai diffusa modernità e da una certa andatura meno scomposta nel pensiero dell'arte nuova, essa ne indurrebbe ad amare riflessioni, se qui si potesse scrivere a lungo su argomenti meno integrati alla presente pubblicazione. Destò poi il buon umore generale la somma, indicibile diffusione di premi agli espositori, degno coronamento a tanto lavorio non avvivato da nessuna simpatia estetica verso il vecchio nè verso il nuovo.

Una lieta corona di giovani, Ettore De Maria Bergler, Antonio Ugo, Giuseppe Enea, portano valido sussidio d'ingegno alla fabbrica Ducrot la quale, di successo in successo, raccoglie simpatie dovunque alberga desiderio di bellezza: (fig. 81 e 82).

Fig. 80. — *Milano.* Bronzi nei mobili della fabbrica di Eugenio Quarti e C.

Da Firenze, ove la ditta Gerard e Cutler lavora all'arte nuova senza audacie in mobili i quali, per solito, ricevono dai bronzi impronta di maestosa'signorilità dando lodevoli frutti, a Milano ove la Fabbrica italiana di mobili, la quale, mercè il concorso di giovani energie, vuole irridere alle volgarità ogni volta lo permettano gli interessi dei suoi caratisti meno contrari all'arte di quanto sogliono essere coloro che affidano capitali ad una industria; in ogni campo il germe fu gittato in questa nostra Italia, e i frutti via via spuntano come a Firenze si maturano all'« Arte della Ceramica » (Tav. CLXXII) la quale, affermatasi con saldezza nell'ultima internazionale di Parigi (1890), riconfermate limpidamente le sue forze e le sue intenzioni all'inter-

Tav. CLXXII. — *Firenze.* — Vasi della manifattura di Fontebuoni « L'arte della Ceramica »

nazionale di Torino (1902), traversati, trionfando, gli ostacoli quasi inevitabili ad una giovine organizzazione, continuerà a mostrare che la ceramica può sollevarsi

Fig. 81. — *Palermo*. Tavolino, legno con piano di maiolica della Figulina Artistica Meridionale, della fabbrica di Vittorio Ducrot.

coraggiosamente a idee novelle. E a Napoli la figulina artistica meridionale; a Milano Gio. Beltrami coi suoi collaboratori Guido Zuccaro, Antonio Buffa, Innocente Cantinotti sospingitori d'arte nelle vetrate, avendo ini-

Fig. 82. — *Palermo.* Tavolino da toelette, legno della fabbrica di Vittorio Ducrot.

ziato una officina per la decorazione d'arte, come già il Morris in Inghilterra e l'« Aemilia Ars » a Bologna; e un fabbro ornatista Alessandro Mazzucotelli che in pochi anni, disegnando e martellando il ferro con ispirazione moderna, tenendo fede all'idealità del « dolce stil novo » si creò una buona posizione, a Milano, dico, l'arte nuova vanta propaggini e frutti rigogliosi (Tav. CLXXIII). Potrei continuare nominando nel ferro, la ditta Calligaris di Udine, la quale, sicura esecutrice, non possiede la fiamma inventiva del Mazzucotelli e la incrollabile persuasione dell'arte nuova; e potrei citare, nel cuoio graffito e intarsiato, la ditta Pompeo Mattei di Bologna che accortamente si associa ad artisti di

buon gusto ed avrebbe emula la ditta Torriani di Milano se questa, esperta nella tecnica, si risolvesse ad ausilio d'artisti e abbandonasse la via dei ferri appartenenti a produttori forestieri inglesi o tedeschi [1]; e potrei continuare citando F. Pizzanelli di Pisa che nei cuoi policromi in guanciali, rivestimenti di sedie e simili, ha note singolari e moderne; Alberto Issel di Genova vivo spirito alla nostra idea; Vincenzo Miranda orefice e gioielliere di Napoli, compreso quant'altri mai nella serietà dell'arte attuale (Tav. CLXXIV); e potrei continuare nominando a Napoli, Gaetano Jacoangeli orafo, gioielliere, smaltatore e Giovanni Tesorone fondatore, dopo la sua presenza nel museo industriale di Napoli, della Figulina Artistica meridionale condotta dai suoi allievi, ora sul punto (1906) di trasformarsi in grande stabilimento artistico-industriale, destinato alla ceramica architettonica oltre che a quella decorativa in vasi, piatti e simili, regolatore in parte dell'indirizzo artistico all'opificio serico di S. Leucio (l'indicata fabbrica fondata da Ferdinando di Borbone); ma altri non cito i quali personalmente attratti dal sole del presente e dell'avvenire, consacrarono danaro e intelligenza all'arte

---

[1] La legatura artistica d'oggi cresce alimentata da piccoli ferri, fiori, fregi, per la doratura a mano (si ricorda il Rinascimento?): per es. una casa di Magdeburgo, Dornemann & C., Gravieranstalt, incaricò Paolo Kersten, d'una serie di questi ferri. (P. Kersten, *Muster-Moderner Bucheinbände in Englischer Art*, nel gusto inglese [perchè nel gusto inglese?]) i quali combinati con garbo sono il decoro delle legature in pelle colorata, degne di appartenere a bibliofili intelligenti. La ditta Torriani, su questa strada, fece dei tentativi non privi di grazia. Ma sarebbe bene che i nostri legatori avessero dei ferri proprî e smettessero l'uso delle legature tipo inglese o, peggio « stile Liberty » (!!).

nuova (fig. 83 e Tav. CLXXV) la quale in Italia vede dei suoi in ogni ramo d'arte decorativa; li scorge fra i disegnatori di piccole stampe e vede dei giovani Antonio Rubino, Alberto Martini, volti a salire l'erta dell'originalità, giovinotti pensosi e vivaci; (oh quell'ineffabile Calcografia Reale sedente e vegetante alla greppia dello Stato nella capitale del Regno, che in-

Fig. 83. — *Torino.* Guanciali ricamati, della signora Maria Rigotti, nella prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna.

teresse desta!), e li scorge tra i cartellonisti; onde i nomi di G. M. Mataloni, Adolfo Hohenstein, Leopoldo Metlicovitz, Marcello Dudovich leggiadramente si unificano ai nomi degli artisti ricordati e a quelli non ricordati, nel trionfo d'una idealità d'arte la quale dà coscienza estetica moderna al nostro tempo ([1]).

([1]) Persino l'arte tipografica! Da qualche anno si pubblica in Milano un periodico, il *Risorgimento Grafico*, dove il direttore Raffaello Bertieri sostiene la necessità di svecchiare la tipografia dalle conven-

Tav. CLXXV. — *Milano.* — Credenza in Casa di Alfredo Melani.

In sostanza le energie non mancano all'Italia; e se il campo della modernità da noi va suddiviso fra gli esaltatori della formula che conferisce vanto di bellezza all'innesto del vecchio col nuovo e fra i modernisti a oltranza, lo spirito di giovinezza alita più di quanto non si creda nella nostra vita estetica.

In mezzo a cotal rigoglio di attività si introducono gli ascari della nostra idea, i soldati di ventura i quali corrompono tutto quello che toccano: e l'Italia purtroppo conosce una quantità di falsi innovatori i quali, sprovveduti d'ingegno, trattano l'arte nuova ignobilmente offrendo facile mezzo ai nostri oppositori di colpirci; ma questi confondono l'ignoranza degli artefici coll'altezza della nostra idealità, culminante ognora fra le offese degli incoscienti e i contrasti degli ignari.

Bisogna avere pratica di giovani e di officine: io che debbo possedere questa pratica, assicuro che i giovani sono desiosi di modernità: stanchi del lungo copiare, stanchi delle solite sagome e dei soliti pannelli, essi si allietano quando si parli d'arte nuova; e, persino in campagna, ove si aprono scuole ed esistono officine, si verifica questo che dico: e nelle scuole se domandate a un giovane cosa vuol disegnare spesso sentite rispondervi un mobile, un oggetto moderno. La modernità

zioni arcaiche che sotto il titolo di « Regole dell'arte », ne inceppano il libero movimento fra la gente che non dorme. Così il B. dà saggio, sul *Risorgimento*, della sua libera fantasia e non infrequentemente, con mezzi modesti, egli produce effetti d'arte encomiabili, sia nell'ordine lineare sia nell'ordine del colore. E il vivissimo amore di questo giovane a ciò che la sua arte tenga nobile posto nella vita attuale, vieppiù accende la simpatia che desta la sua azione intelligente e coraggiosa.

insomma è la fede dei giovani. Studiatamente parlo di giovani: le nuove idee appartengono a questi e invano si tenterà la propaganda del « dolce stile novo » presso gli uomini di età matura che il temperamento, l'educazione, le abitudini costringono a immobilità di pensiero. Ad una certa età gli uomini, soprattutto di percezione mediocre, si fossilizzano ed è tanto impossibile smuoverli quanto spostare una montagna. Tutt'al più essi inventano l'ibridismo dell'antico-nuovo.

I contrasti ci giungono dunque dagli ipogèi delle scuole e dagli uomini grevi come tombe. Ma le scuole si affannano nell'esercizio grafico, e il disegno non fa coltura come le lingue non valgono nulla se non si ha nulla di buono da dire. Nè questo è luogo di polemiche: quindi non oggi debbo ripetere che la storia disperderà gli oppositori come vento autunnale spazza le foglie secche: ma occorre aspettare; occorre attendere che il fondo mercantile e lo spirito leggiero che deriva dalla falsa educazione estetica degli accademici, scompaia dalla vita. Oggi la coscienza ha una fede d'arte, non potendo esistere chi reputa arte l'ignobile meccanismo di linee e colori considerato ed esaltato soltanto da chi si divide fra l'antico e il moderno secondo la moda, il committente e l'opportunità.

Onde potreste incontrarvi con un restauratore di monumenti antichi, capo magari d'un ufficio regionale, il quale la mattina si occupa della sua carica e la sera disegna una sala nello stile moderno, dopo aver compilato, durante il giorno, la facciata d'un palazzo nello stile del Rinascimento. Questo fondo mercantile, questo spirito leggiero, il quale trova facile plauso nel pubblico ignaro, si sperderà e noi sapremo aspettare. Ma

i giovani, intanto, si sviano; le scuole sono invase di vecchiume; esse contengono caterve di gessi appesi alle pareti, espressioni estetiche d'altri tempi, spreco di denaro dai formatori che alterano, scoloriscono gli originali, facendo forme su forme; patrimonio d'arte d'una regione e d'una città da affidare ai musei e agli studiosi di storia, non ai giovani i quali debbono guardare con fiducia la vita che li nutrisce [1].

Che Apolli di Belvedere, che ornati del Rossellino! Il Vero la Natura: e create piuttosto i musei d'arte decorativa moderna che le raccolte di modelli antichi. Il Vero la Natura! Abituiamo i giovani alla sorgente d'ogni bellezza, alla Natura, come i grandi maestri dell'antichità vi si abituarono; e le questioni degli stili scompariranno o si isoleranno nei professori che modellano, dipingono, architettano, scrivono in stile lapidario [2].

---

(1) Sintomatico! i giovani dell'istituto di belle arti di Roma che da tempo si agitano, fracassarono (fine del 1906) dei gessi d'antiche opere plastiche per desio di modernità. Lascio impregiudicato il fatto di questa violenta forma di protesta: osservatore e studioso, constato l'evento oggettivamente perchè può avere qualche significato su chi scriverà intorno l'attuale momento artistico. Oggi si comprende la necessità di un generale svecchiamento degli istituti di belle arti (a Lucca abbandonarono i corsi dell'istituto di belle arti, i giovani, perchè non si dà loro una cattedra di decorazione e un corso libero per lo studio del nudo), ma non si ha il coraggio di distruggere il vecchio a sostituirlo col novo. La qual cosa non può aversi da coloro che, fautori del vecchio, si continuano a interrogare affinchè essi propongano norme d'un assetto educativo diverso dall'attuale. Tutto bisogna rinnovare; i giovani, più che molti consiglieri di belle arti ciò sentono; e non scorgendo altri mezzi ricorrono a deplorevoli violenze.

(2) Giovano i musei d'arte antica per i meditati confronti e le curiosità storiche ed estetiche che essi appagano, ma nell'arte decorativa, soprattutto, giovano molto i musei d'arte moderna; così il consiglio di escludere i prodotti moderni dai musei d'industrie artistiche è dannoso. I prodotti moderni servono alla pratica in misura incom-

Passerà del tempo avanti che queste idee si traducano in fatto; molti interessi coalizzati ne ritardano l'attuazione. Frattanto l'Italia da qualche anno sembra pervasa da certo desiderio di bellezza o appare meno torpida davanti il problema dell'arte, per quanto si interessi più di storia dell'arte che della bellezza creata da' suoi artisti viventi; il che non scuopre un bene e può indicare che l'attuale desiderio di bellezza si nutre di curiosità e non di gusto. La maggior parte degli scrittori nostri sono eruditi, i quali davanti il documento d'arte che non sia letterario, dovrebbero starsene silenziosi, tanto poco sono preparati a comprendere il mistero delle linee e dei colori. Da questi scrittori, dai loro libri e da questa cultura può nascere la curiosità del sapere, non spunta il desiderio del godimento estetico; quindi il gusto collettivo è basso, lo che porta al disinteresse dell'arte moderna il cui linguaggio risiede fuor dalla competenza degli storici, poichè l'arte attuale non possiede documenti archivistici e non offre materia a discutere un restauro o l'errore e la verità di vecchi indagatori. Comunque sia l'Italia

---

parabilmente più alta dei prodotti antichi: essi, ispirati ai nostri bisogni, posseggono un'energia educativa la quale non si può chiedere ai prodotti antichi. Per questo incoraggio la fondazione dei musei d'arte decorativa moderna, complemento utile alle scuole d'arte applicata, le quali utilizzeranno, praticamente, più una raccolta di oggetti attuali che le raccolte di mobili, ferri, bronzi, argenti, tessuti antichi. La scelta degli oggetti dovrà farsi con cura e non dovrà incoraggiarsi il sistema di chiedere alla volontà singola dei produttori, il libero contributo alla raccolta, come ciò si fece a Milano (1906) e usasi altrove. Questo sistema ridurrà un magazzino di *réclame* le nuove fondazioni. Nè aggiungerò che le scuole si gioveranno della vita di una larga collezione di piante e fiori in un giardino addetto alle scuole stesse, ove gli alunni possano andare e venire a quel modo che ad essi piacerà: più volte lanciai questa idea e la prima volta raccolsi ogni scherno, me fortunato.

che assiste allo spettacolo oltremodo educativo delle Biennali di Venezia, ove si richiama a vita l'antico connubio dell'arte e della decorazione; l'Italia dico ebbe l'onore di promuovere ed ospitare a Torino la prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna nel 1902: fu questa la più solenne, l'unica rassegna delle forze combattenti per la bellezza moderna; e chi ne comprese la importanza sa che essa supera l'immaginazione e per concordia di voleri e per numero e qualità di capitani e soldati. Si incontrarono colà cervelli e cervelli addensanti, nelle proprie cellule, idee e fatti propri; si videro officine incapaci d'operare se non col pensiero che ad esse appartiene; e si incontrarono poeti di bellezza, prosatori d'impotenza e d'ironia; soprattutto si vide una forza, una impulsione eroica, solenne. Tuttociò occorre al trionfo delle grandi idealità. Ma gli artisti non si lascino cogliere all'amo nè dai grandi nè dai piccoli uomini [1].

Bisogna che i nostri artisti decoratori guardino in

---

[1] L'Italia deve a questi uomini professanti la celebrità (è un'arte anche questa e i mezzi a giungervi non sono difficili) un cumulo di brutti edifici e di monumenti che guastano la bellezza delle nostre piazze e dei nostri giardini; e deve in parte ad essi se il nostro governo, pagati dei milioni il monumento nazionale a V. E., si trova costretto a sciuparne ancora per compiere quest'opera, questa scenografia alla Piranesi, senza espressione d'arte, che non sia quella di scalinate e rampe che girano, rigirano e ancora girano per addurre ad un porticato classico... moderno (sic!); quest'opera, dico, senza stile e senza personalità, saggio scolastico d'un giovane diligente, il cui lavoro non si investirebbe se non si tentasse di sostenerlo anche oggi in cui sono nemici di esso tutti gli artisti moderni e tutte le persone che pensano modernamente.

Recente saggio (ultimi del 1906) di alta visione estetica e di incoraggiamento alla indipendenza artistica, ecco il programma per la nuova stazione di Milano il quale contiene le seguenti precise parole: « E

faccia la vita; bisogna che tengano presente ognora che l'arte esiste come esponente dell'organismo sociale; così non cadranno nell'arte fastosa e nelle decorazioni lussureggianti che dicono il pensiero antico. L'arte nuova deve essere democratica; deve trovar sua origine nella maestosa semplicità delle linee e dei colori riuniti da perfetta manualità: chè «il dolce stil novo» è tale in ciò che, materiando in forme ideali i vari aspetti della civiltà presente, serve la collettività pensante e 'anelante a bellezza per la via retta dell'anima non per la scorciatoia della ricchezza. L'arte nuova dev'essere bella non ricca; e come affratella tutte le forme dell'essere suo in un unico palpito di vita, così deve riunire tutti gli animi in un abbraccio di amore e di solidarietà. Ciò non fu appunto perchè deve essere.

Noi dobbiamo essere arditi. Volfango Goethe scrisse: «se l'uomo deve operare tuttociò che si vuole da lui, bisogna che egli si reputi da più che non è». Lavoriamo alla grandezza dell'uomo non alla sua piccolezza, come gli oppositori della nostra dottrina inconsultamente lavorano.

Un artista, un vero artista, dev'essere un violentatore.

« lasciata piena facoltà al concorrente di scegliere quello stile d'ar-
« chitettura che gli sembrerà meglio adatto ... procurando di evitare
« le forme strane (?) da cui emergesse la *eccessiva ricerca* del nuovo,
« specialmente nei particolari, ove non sarebbe giustificato neppure
« dalla necessità di soddisfare alle moderne esigenze o alle ragioni
« dell'armonia o della statica ». Cosa vuol dire tutto ciò? In sostanza, contaminazione dell'antico: e il panteon di Roma o il palazzo Strozzi di Firenze sia una stazione ferroviaria. Perfettamente: e si troveranno i giurati adatti a legiferare sulla piattaforma di questa logica. Gli è che la fatalità della storia supera ogni difficoltà, essendo più forte di qualsivoglia misoneismo: se ciò non fosse vi sarebbe da disperare d'ogni progresso.

INDICE DEI NOMI [1]

[1] La *n* accanto alla cifra significa che l'artista è indicato nella nota.

A

B

C

(1) Sono due fratelli: a pag. 232 un *o* invece d'un *e* fa sembrare un'*unica* persona due persone distinte.

D

([1]) Si sollevano dei dubbi sopra la personalità di Morto da Feltre, onde un ritratto di giovine macilento agli Uffizi riprodurrebbe le fattezze. Per ora, invano si cercarono notizie certe nei documenti, sopra questo artista, che potrebbe essere un Lorenzo Luzo da Feltre di soprannome Zarato o Zarotto: (nel 1526 era assai innanzi negli anni). E poichè la vita di Morto si intreccerebbe ad una rivalità in amore che avrebbe recato a morte Zorzi da Castelfranco, perito realmente nella spaventosa pestilenza di Venezia (1510), la vita col resto sarebbe un tessuto di romanzieri a capo de' quali sarebbe il Vasari. E allora a chi va l'onore che si assegna al Nostro? Basta: l'oscurità ivi incombe.

E

F

G

H

I

J

K

L

Q

R

S

T

U

V

W